Musik in Hannover

Georg Fischer


VE
RI
TAS

Musik in Hannover.





Musik in Hannover

von

Dr. med. Georg Fischer
Hannover

Zweite vermehrte Auflage
von
„Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866".

Hannover
Leipzig.

1903.

Hahn'sche
Buchhandlung.

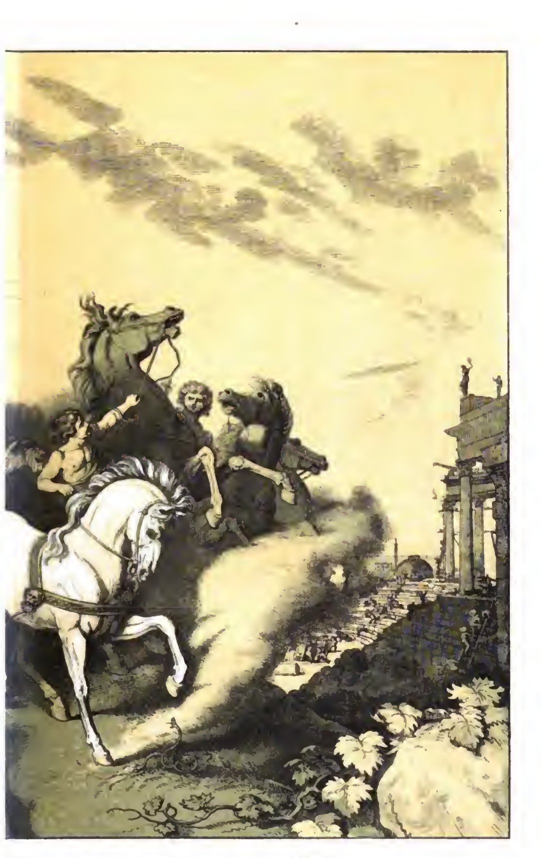
Druck von Aug. Eberlein & Co., Hannover.

Meiner Frau

Meta Fischer



Der Verhang des Köngl. Schauspielhauses zu .



Hannover, gemalt im Jahre 1789 von J. H. Ramberg

Inhalt.

I. Vor 200 Jahren.

Seite

1. Opern. 1

Stadt-Spielmann — Dedicationen — Herzog Georg — M. Schildt — Die erste Hofcapelle — Trompeter — Instrumente — Heinrich Schütz — Die Herzöge Christian Ludwig und Georg Wilhelm — Corbetti — Die ersten Aufführungen deutscher Schauspiele: Doctor Faust und Wallenstein — Herzog Johann Friedrich — Italienischer Kirchengesang — Hofcapelle: Capellmeister A. Sartorio und Vic. de Grandis, Musiker Abel und Strunk, italienische Sänger — Liturgie — Pastor Sackmann über den Kirchengesang — Singspiele in Lüneburg unter Jacobi — Gründung der Oper — Berufung von Leibniz — Herzog Ernst August und Herzogin Sophie — Entlassung der Italiener — Hofcapelle mit J. B. Farinelli, P. Vezin — Schauspieldirector de Chateauneuf — Carneval in Venedig — Reisen Ernst August's nach Venedig — Kleines Schlosstheater — Neubau eines Opernhauses — Baumeister Sentorini, Maler Giusti — Gartentheater in Herrenhausen — Capellmeister Agostino Steffani — Hofdichter Mauro — Eröffnung des neuen Theaters — Polichinell-Theater — Italienische und deutsche Opern — Carneval und Wirthschaft — Ausstattungen der Oper — Stellung von Leibniz zur Musik — Ballet — Personalbestand: Intendant, Capellmeister, Sänger, Tänzer, Orchester, Maschinist, Maler — Kosten der Oper — Steffani's Persönlichkeit; er wird Staatsmann — Tod Ernst August's; die Oper geht ein — Ballet, italienische Oper, Orchester in Celle — Joh. Seb. Bach.

2. Concerte. 25

Instrumentalmusik unter Farinelli — Seine Compositionen — Werke für Flöte — Academia per musica mit italienischer Cantate — Fackeltanz — Churfürst Georg Ludwig — Hofcapelle — Kammerduette Steffani's — Musikliebe der Churfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg — Hannoversche Künstler bei Gründung der Berliner Oper — Steffani tritt in churpfälzische Dienste, wird Bischof und apostolischer Vicar von Norddeutschland — Capellmeister G. Fr. Händel — Sein Orchester — Sein Contractbruch — Steffani's Geldnoth — Sein Tod und Portrait — Hannover wird Provinzialstadt — Farinelli's Abgang — Capellmeister Venturini — Erste bekannte Zusammensetzung des Orchesters — Concertmeister J. B. Vezin — Orchestermitglieder — Musikalien — Thätigkeit der Hofcapelle — Verfall derselben.

II. Vor 100 Jahren.

1. Opern 34

Aus dem Leben Hannover's — Wiederbeginn des deutschen Schauspiels — Direction Seyler — (Das erste deutsche, classische Lustspiel: Minna von Barnhelm) — Einführung des Singspiels — Capellmeister A. Schweitzer.

Seite

Direction F. L. Schröder — Ballhof — Am Hof in Celle — Bühnenpolizei, Billetpreise — Singspiele von Monsigny, Hiller („Der Teufel ist los") u. A. — Musikdirector Röllig — Schröder, Brockmann, Reinecke, Dorothea und Charlotte Ackermann — Sänger zugleich Schauspieler — Ballets (Don Juan) — Tanzpersonal: Schröder, seine Frau, Schwestern Ackermann — (Classische Dramen) — Fr. A. von Weber — Veränderungen im Logenraum — Abonnement — Der erste Hervorruf — Schröder's Abschiedsvorstellung und Festmahl — Seine Verdienste.

Direction Grossmann — Abonnement für Officiere — Commission zur Mitdirection, Theatercasse — Neuer Vorhang von Ramberg — Dramaturgische Blätter von Freiherr Knigge — Neues Proscenium von Ramberg — 92 neue Opern — Einführung von Mozart und Gluck: Entführung, Hochzeit des Figaro, Don Juan mit erster Besetzung, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Die unvermuthete Zusammenkunft, Iphigenie in Tauris — Lilla (la cosa rara) von Martin — Singspiele von Dittersdorf, Benda, Wranitzky; von Paisiello, Salieri, Cimarosa; von Grétry, Dalayrac u. A. — Erstes Gastspiel — Musikdirector B. A. Weber — Seine Referate und Abhandlung über die komische Oper — Sängerinnen Kneisel, Grossmann, Sänger Ambrosch, Ign. Walter u. A. — Mangel an Proben — Ballet — (Classische Dramen. Aus Briefen von Frau Rath Goethe und Schiller an Grossmann) — Keine Wiederholungen — „Subjecte" — (Luftschiffer Blanchard) — Grossmann's Geistesstörung und Tod

Direction Walter-Reinecke — Oper Doctor Faust — Titus — Verfall des Logenhauses.

Direction Oberstallmeister v. d. Busche — Während der französischen Occupation Opern von Cherubini, Boildieu, Méhul — (Classische Dramen).

Uebersicht der Opern von 1769 bis 1810.

2. Concerte 55

Orchesterchef Graf von Schwicheit — Schläger, Benecke, Gebr. Herschel — Werthvolle Instrumente — Vater; Hinauftreiben des Kammertons — Theaterdienst der Hofcapelle — Zwischenactsmusik — Die ersten Concertprogramme unter Vezin — del Prato — Liebhaberconcerte — Zum ersten Mal ein Oratorium — Fastenconcerte von Preuss — Freifräulein Knigge als Flötistin — Gesang der Chorschüler — „Der Tod Jesu" — Concert spirituel und Oratorium während der Direction Grossmann — Deutsche musikalische Kunstausdrücke — Privatconcerte von Virtuosen: Sängerin Todi, Abt Vogler u. A. — Abgang des Musikdirectors Weber — Tod von J. B. Vezin; der Dichter-Componist der Marseillaise Rouget de l'Isle — Frisches Musikleben unter Herzog von Cambridge — Concertmeister l'Evêque — Fürstenau — Reorganisation der Hofcapelle — Zum ersten Mal Lieder — Rode, Lamare, Garnier — Gründung der Singakademie — Aufschwung der Liebhaberconcerte — Kiesewetter — Tod von l'Evêque — Verfall der Hofcapelle während des Krieges.

III. Im Königlichen Hoftheater.

(1815—1831).

1. Opern 62

Director Pichler und Theatercomité — „Königliche Schauspiele" — Chronik des Hoftheaters von Dr. med. Blumenhagen — Tagebuch des Dr. med. Taberger — Johann von Paris, Joseph in Egypten — Die ersten Klänge von Spontini und C. M. von Weber — Verpflichtung der Hofcapelle zum Theaterdienst — Rücktritt des Musikdirectors Lüders — Capellmeister Sutor — Oberregisseur von Holbein — Opernpersonal — Plötzliche Entlassung der Sängerin Erhard; Theatergesetze — Sänger und Corporal — Genast entweicht — Marianne Sessi, Minna Becker — Gründung einer Actiengesellschaft; Hannover erhält eine stehende Bühne — Vestalin — Einzug der jungen italienischen Schule mit Rossini's Tancred — Abgang von v. Holbein — 7 neue und 4 neueinstudirte Opern in 1 Jahre — Beethoven's Musik zu Egmont — Schwestern Campagnoli, Frl. Stenz, Sedlmayr — Fischer, Gerstäcker — Neuer Plafond von Ramberg — Barbier von Sevilla — Marianne Kainz — C. M. von Weber in Hannover — Freischütz — Musik zu Pretiosa — Marianne Wohlbrück — Eine Altistin in Männerrollen — Die Schauspieler Emil Devrient, Amalie Neumann und la Roche als Sänger — Euryanthe — Othello — Fidelio — Tänzerpaar Volange — Zuerst Auber — Spitzeder — Mangel an Proben — Chordirector Gantzert — v. Holbein wird Hoftheaterdirector — Rauscher — Hervorrufe — Oper Faust — Ferdinand Cortez — Forti — Die weisse Frau — Oberon — Aloise — Wild, Frau Seidler-

Seite

Wranitzky — Tod Sutor's — Rauscher, Gey und Frl. Groux als Träger der Oper — Capellmeister Praeger — Stumme von Portici — (Goethe's Faust) — Enckhausen — Tell — Frl. Dröge — Breiting — Abgang von Praeger.

2. Concerte 73

Concertmeister Kiesewetter — 14 Hofmusiker — Zum ersten Mal Beethoven — Frau Catalani — Grosses Musikfest unter Bischoff — Liebhaberconcerte mit modernem Programm, vollständigen Symphonien: von Beethoven, Mozart, Haydn — Spiel von Kiesewetter und Hofmusikern — Privatconcerte: B. Romberg, Schiller's Glocke von A. Romberg, Schlacht bei Vittoria von Beethoven — 24 öffentliche Concerte im Winter 1817/18 — Orchesterchef Erlaucht Graf von Platen — Soirée bei demselben — Nicola, Seemann, Rose, Heinemeyer, Stowiczek, Matys, Gantzert, Pott, Prell — Gehalte und Bestand des Orchesters — Al. Schmitt — Mozart's Requiem — A. Romberg, Baermann, die Damen Sessi, David — Abgang von Kiesewetter — Concertmeister Maurer — Dienst des Concertmeisters — Moscheles, Gebrüder Bohrer — „Abonnementsconcerte" — Compositionen von Maurer — Müller — Spohr's Gesangsscene — Privatconcerte — Zum ersten Mal F. Mendelssohn-Bartholdy — Gedächtnissfeier Beethoven's — Frau Catalani — Meyerbeer's Musik eingeführt — Heller — Zuerst Schubert'sche Lieder — Paganini: erstes Geigensolo ohne Begleitung, seine erste Gesangscomposition, grösseste Casseneinnahme im Theater — Frau Corri-Paltoni — Flöte, Ventiltrompete, Guitarre — Oratorien — Alte hannoversche Liedertafel.

IV. Heinrich Marschner.

(1831—1852).

1. Opern. 82

Vampyr — Marschner's Contract und Dienstantritt — Opern und Orchesterpersonal — Templer und Jüdin — „Die Posaune" von G. Harrys — Entstehung und Verbreitung von Vampyr und Templer in den nächsten Jahren — Fra Diavolo, Jessonda — Frau Schröder-Devrient — Rauscher, Gey, Sedlmayr, Frl. Groux — Ein Berliner Urtheil über die hannoversche Oper — Marschner's Enttäuschung über eine feste Anstellung — Marschner und C. M. von Weber — Des Falkner's Braut — Sängerinnen Beraneck und Bothe — Robert der Teufel — Hans Heiling: Geschichte der Composition und erste Aufführungen in Berlin, Leipzig, Hannover — Wirkt Marschner's Musik in den Volksscenen komisch? — Heiling in Copenhagen, Wien — Marschner's Klage über ungenügende Besprechung seiner Opern; Selbstanzeige des Heiling — Marschner wird Ehrendoctor — Rauscher in Berlin — Norma — Besuch von Spontini — Publikum — Sängerinnen Stetter und Franchetti — Jüdin — Nachtwandlerin — Wohnungen Marschner's — Schloss am Aetna — Rauscher oder Holzmiller? — Steinmüller — Sophie Löwe — Frl. Jazedé — „Wirkliches Hoftheater", Bildung einer Intendanz unter Graf von Platen; Director v. Holbein — Sommertheater — Ernst August wird König von Hannover — Musikliebe des Kronprinzen Georg — Köllner — Postillon von Lonjumeau — 50jährige Jubelfeier von Don Juan — Bäbu — Nachtlager in Granada — Renovirung des Logenhauses; Kunstreise v. Holbein's — Hugenotten; Kritik von Fachmusikern — v. Holbein's Urtheil über v. Platen — Intendant v. d. Busche — Frau Gentiluomo — Frau Stöckl-Heinefetter — Schröder-Devrient — Besuch von Meyerbeer — Czar und Zimmermann — Lucia von Lammermoor italienisch gesungen — Ramberg's Tod — Lucrezia Borgia — Herrschaft der italienischen Oper — Brief Marschner's an Mendelssohn — Abgang v. Holbein's — Contractbruch der Gentiluomo und Spatzer — Marschner's Aeusseres — Director v. Perglass — Anhaltender Wechsel der Intendanz — Verfall der Oper — Sängerinnen Schodel, Brüning-Wohlbrück, Turba — Sabine Heinefetter — Opernschau von 1741—1841 — Abgang Holzmiller's — Frl. Schrickel — Arbeitskraft von Perglass — Marschner's materielle Lage — Breiting — Freibillets — Regimentstochter, Wildschütz — 24 Gäste in einer Saison — Frau Dressler-Pollert; monatlich eine neue Rolle — Letztes Gastspiel der Schröder-Devrient — Des Teufels Antheil — Warum nicht Rich. Wagner? — Ditt, Flintzer — Adolf von Nassau — Jenny Lind — Frl. Taborsky, Freund — Ali. Stradella — (Tannhäuser in Dresden) — Marschner's beschränkte Einwirkung auf die Oper — Aufschwung der Oper mit Frau Nottes, Sowade, Mertens — Frau Gned, Frl. Roth, Berend — Zuerst Verdi — Waffenschmied — Jenny Lind — Reichardt — Correpetitor Langer — Marschner und Halévy — Reges

Seite

Opernleben — Gründung des Ballets: Rathgeber, Frau Mertens-Benoni, 16 Eleven — 100. Aufführung des Freischütz — Ballet Robert und Bertram — Opern in Sommertheatern — Martha — Oper von Ed. Hille — Tänzerinnen Grahn und Grisi — von Malortie alleiniger Intendant — Frl. Pruckner — (Vampyr in Dresden) — Marschner weist die Nachahmung Weber's zurück — Prophet im Sommertheater — Signora de Castellan, Ander, Staudigl — Oper des Concertmeisters Hellmesberger — Benefiz für das Ballet; Marie Taglioni — Tod des Königs Ernst August — Austin — Henriette Sontag, Urtheile von v. Bismarck und v. Bülow — Abgang vieler Mitglieder — Letzte Vorstellung im alten Hoftheater.

2. Concerte 124

Werthvolle Geigen — Pott, Schmidtbach, Wallerstein — Orchesterbestand im Jahre 1842 — Viola d'amour und Bassclarinette.

Concertmeister Maurer (1831, 1832) — Marschner's Symphonie — Zuerst Violinconcert von Beethoven — Benefizconcerte von Marschner und Maurer — Vier Novitäten an einem Abend — Marschner's Festouverture — Frau Palazzesi, Harfenist Alvers — Abgang von Maurer — Lafont (1833) — B. Romberg — Ouverture zum Sommernachtstraum — Marschner als Pianist — Fürstenau und Heinemeyer — Streichquartett Müller.

Concertmeister Bohrer (1834 bis 1844) — Viel Beethoven — Novitäten von Mendelssohn — Zuerst Berlioz — Bohrer als Dirigent und Geiger — Kolbe, Lindner — Heinemeyer in London — Compositionen für Holzblasinstrumente — Molique, Menter — Clara Wieck führt Chopin's Musik ein — Familie Lewy — Guitarre und Mandoline — Zunahme der Liedervorträge — Marschner's „Liebchen, wo bist du?“ und „Klänge aus dem Osten“ — Sein Brief an Mendelssohn — C dur-Symphonie von Schubert — Marschner's „Liedesfreiheit“ und „Bilder des Orients“ — Erste Aufführung der 9. Symphonie und des Septuor von Beethoven — Concert für Mozart-Denkmal — Sophie Bohrer — Damcke, Tausig, Dreyschock — Wenzel führt Gesangscompositionen des Kronprinzen auf — Ole Bull — Ernst — Gulomy — Maurer — G. Kiesewetter, G. Hausmann, Wilh. Heinemeyer — Declamation in Concerten — Oratorien unter Enckhausen: erste Aufführungen der „Matthäuspassion“, von „Faust“ und „Paulus“ — Joh. Strauss mit seiner Capelle — Zuerst Gartenconcerte von Militaircapellen — Das Rheinlied „Sie sollen ihn nicht haben“ — Abonnementsconcerte ins Theater verlegt — Anfang der Kammermusik — Trio von Marschner — Berlioz dirigirt; sein Urtheil über das Orchester — Ernst — „Erlkönig“ der Schröder-Devrient — Sachse — Abonnementsconcerte zurück in den Ballhof — Birch — Liszt — Charakteristik der Hannoveraner — Geschwister Milanollo, Bazzini — Deichmann, Gebrüder Eyert — Zuerst ein Clavierconcert von J. S. Bach — Abgang von Bohrer.

Concertmeister Lübeck (1845 bis 1849) — Riefstahl — Stipendien — Kleiderordnung für Solisten — Marschner über Mendelssohn's Tod — Lübeck als Dirigent und Geiger — Léonard — Bott, Kömpel, D. Engel — Jenny Lind — C. Löwe — Sivori — Quartettsoiréen von Kolbe, Kaiser, Vaas und Lindner — Das Saxhorn — Tamburini, Reichardt — R. Schumann und Frau — Zum ersten Mal Musik von Rich. Wagner: Ouverture zu Rienzi — Oratorien — Thalberg — Litolff — Orchesterverein von Dilettanten — Geschwister Neruda — Zuerst eine Gesangsnummer von Rich. Wagner: Duett aus Rienzi — Eine Concertsängerin in Theatercostüm — de Ahna — C. Matys — Frl. Nissen; Pixis — Jenny Lind: zuerst ein Lied von R. Schumann; Begeisterung der Göttinger Studenten (Th. Billroth); Urtheil von v. Bülow — Harfenistin Spohr — Tanzmusik unter Strauss, Gungl, Labitzky — Lübeck gekündigt.

Concertmeister Hellmesberger (1850—1852) — Beschränkte Thätigkeit und Compositionen desselben — Wehner — Triosoiréen von D. Engel, Kaiser, Lindner — „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Fischer — Chorgesang: Gründung der „Union“, der „Neuen Liedertafel“ unter Klindworth, der „Neuen Singakademie“ unter Hille, des „Hannoverschen Männergesangvereins“ — „Messias“ mit Henriette Sontag.

V. König Georg V.

Albert Niemann — Joseph Joachim

(1852—1866).

König Georg V. 144

1. Opern 145

1852. Bau eines neuen Hoftheaters — Intendant von Malortie — Orchesterchef Graf Julius von Platen — Thaliatheater — Eröffnung des Hoftheaters — Neues

Seite

Personal — Marschner's Entlassungsgesuch und lebenslängliche Anstellung — Prophet unter Capellmeister Hagen aus Bremen — Capellmeister Fischer — Ballet Gisella.

1853. Rigoletto, Undine, Indra — Ander — Gey's 25jähriges Dienstjubiläum — Tuschblasen — Tänzerpaar Kilanyi — Sängerinnen Nottes, Röder-Romani, Zenkgraf — Haas — Versumpftes Repertoir — Marschner von der italienischen Oper entbunden.

1854. v. Malortie geht ab; Graf v. Platen wird Intendant — Tod von Frau Marianne Marschner — Wachtel — Niemann — Schott — Sängerinnen Geisthardt, Janda, Held — Glanzperiode der Oper — Die lustigen Weiber von Windsor — Gastspiele von Rauscher, Johanne Wagner, Jenny Ney, Roger — Tänzerfamilie Kobler — Grosse Ballets — Pepita de Oliva — (Marie Geistinger) — Mängel im Logenhause.

1855. Wie stand Marschner zu Wagner? — Tannhäuser — Heiling und dessen Melodram — Abgang von v. Perglass; Director Rottmayer — Düffke, Rudolph — Vermählung Marschner's mit Therese Janda — Sein Compositionseifer — Feensee — Niemann und Wachtel — Gastspiel von Roger und sein Referat; Meyerbeer im Theater — Mitterwurzer — Niemann studirt in Paris — „Waldmüller's Margret" — Lohengrin — Differenz R. Wagner's mit der Intendanz — Betz.

1856. Don Juan zu Mozart's 100jähr. Geburtstag — Stellung der Presse gegenüber Marschner, Fischer und Joachim — Sängerinnen Tettelbach (später Frau Caggiati), Stöger, Schönchen — Degele — Langer wird Chordirector — Elf neu einstudirte Opern — Gastspiele von Frau Marschner — Niemann's Zahnstocher in Fra Diavolo — Pepita de Oliva — Casseneinnahmen.

1857. Marschner wird Ehrenbürger von Hannover — Seine Ansicht über den Theaterberuf junger Mädchen — Parteileben — Urtheile über Fischer — Iphigenie in Aulis — Der fliegende Holländer — Briefe R. Wagner's — Vorzügliche Besetzung der Oper — Marschner in London — Tänzerin Grantzow.

1858. Abgang von Wachtel — Grimminger, Frau Nimbs — Theaterchor unter Langer — Marie Seebach als Fenella — Troubadour — Marschner hat „Hiarne" componirt — Starker Besuch des Theaters.

1859. Capellmeister Scholz — Pensionirung Marschner's — Abgang von Grimminger, Rudolph, Bernard — Niemann's Reizbarkeit; seine Vermählung mit Marie Seebach — Nachbaur — Briefe R. Wagner's — Rienzi — Im Ballet Saint-Léon, Marie Taglioni.

1860. R. Wagner bietet „Tristan und Isolde" an — Dinorah — Niemann im Gefängniss — Frl. Ubrich — Abgang von Frau Nottes — Hervorruf auf offener Scene — Orpheus in der Unterwelt, Komiker v. Lehmann — Tichatschek — Italienische Oper — Tänzer Degen — Marschner bietet „Hiarne" an — Sein Aufenthalt in Paris — Marschner's letzte Opernleitung und Abschiedsbrief an Graf Platen — Niemann singt beim Fürstencongress in Baden-Baden und den Tannhäuser in Paris.

1861. Roger — Schnorr von Carolsfeld — Ausgleich der Differenz zwischen Scholz und Niemann — Abgang der Geisthardt, Nimbs und von Degele — Sängerinnen Müller, Ferrari — Dr. Gunz — Beese, L. Zottmayr, Leinauer — Faust und Margarethe — Geschwister Marchisio — Marschner's Tod; Finanzen, Denkmäler, irrthümliche Angaben aus seinem Leben.

1862. Gounod dirigirt — Aufschwung der Spieloper — Frl. Weiss — Bletzacher — Der erste Rang bei Vorstellungen ausser Abonnement meist leer — Ist die Rolle der Angela in „Schwarze Domino" eine Sopran- oder Mezzosopranpartie? — Contract mit Frl. Ubrich — Gesanglehrer Lindhuldt.

1863. Joachim dirigirt „Orpheus und Eurydice" — Abgang von Frl. Weiss und Gey — Gunz singt beim Fürstencongress in Frankfurt — Schott's Stimmleiden — Einführung der Pariser Normalstimmung im Orchester — Frl. Hänisch — M. Stägemann — Pirk, Frl. Nanitz.

1864. Niemann singt „Du stolzes England schäme dich" — Lebenslängliches Engagement Niemann's — Forderungen von Fischer und Gunz — Abgang von L. Zottmayr — Sängerinnen Regan und Deconei — Frl. Ubrich zum Studium in Paris — Frl. Schubert — Niemann in Berlin — Lara — Tänzerin Grantzow — Etat, Bericht des Ministeriums über die Theaterverwaltung, Erhöhung des königlichen Zuschusses — Frl. Garthe.

1865. Niemann in Berlin — Gunz an der italienischen Oper in London — Scholz geht ab — Gastspiele der Sängerinnen Lucca, Ehnn, Hänisch, und von Degele, Krolop, v. Rokitanzky — W. Müller — (Wallenstein's Lager im Gartentheater zu Herrenhausen) — Ueberblick über das Opernpersonal — Capellmeister Bott —

Seite

Leistungen des Chorpersonals — Publikum — Neue Glanzperiode — Zusammenspiel von Niemann mit Frl. Garthe — Theaterblut — Stägemann erhält erste Barytonrollen — Tänzerin Grantzow geht ab.

50 Jahre Oper von 1815 bis 1865: 1) Opernübersicht. 2) Jahresnovitäten.

2. Concerte 225

1852. Eröffnung des neuen Concertsaals mit Henriette Sontag — 63 Orchestermitglieder — Kömpel — Tod Hellmesberger's — Gastspiel von Joachim.

1853. Concertmeister Joachim — Beginn der Abonnementsconcerte — Unterstützungsfond — Zuerst Bach's Violincompositionen — Zum ersten Mal Ouverture zum Tannhäuser — C. Formes, Ander, Frl. Büry — Concerte von Berlioz — „Elias" unter Hille — Joachim's Universitätsstudium in Göttingen; Bekanntschaft mit J. Brahms — Joachim auf den Musikfesten in Düsseldorf und Carlsruhe; Zusammenkunft mit R. Wagner.

1853/54. Vermehrung der Abonn.-Concerte — Zuerst Symphonien von Schumann — Anwesenheit von Schumann mit Gattin und Brahms — Berlioz — Frl. Ney — Joachim spielt das Beethovenconcert — Walter, Frl. Milanollo, Servais, Frau Schumann — v. Bülow, Brahms — Vieuxtemps — Jenny Lind — C. Matys — Gebr. Müller — Triosoiréen von D. Engel, Kömpel, Lindner.

1854/55. Joachim wird von der Mitwirkung in der Oper dispensirt, tritt zur christlichen Religion über — Seine Ouverture zu Heinrich IV. — Einführung von Kammermusik in die Abonn.-Concerte — Bazzini, Gebr. Wieniawski, Laub, Gebr. Doppler — Marschner's „Burgfräulein" und „Morgenthau" mit Frl. Janda — Niemann, Roger — Hofconcerte — Geschw. Neruda — Schulhoff, Jaell — Besuch von Spohr: Matinée, Festessen mit Toast von Marschner, Concert, zuerst Nummern aus Lohengrin, Spohr's Urtheil über das Orchester, seine Stellung zu Wagner — Gründung eines Streichquartetts von Joachim, Gebr. Eyert, Lindner — Wehner — Lieder von König Georg — O. H. Lange — Wallerstein — Gerold, Sachse — Dr. Schladebach — Chr. Heinemeyer's 50jähr. Dienstjubiläum.

1855/56. Differenz zwischen Joachim und Orchester — Nicola, Wilh. Heinemeyer — Jaell wird Hofpianist — Joachim's Instrumentirung von Schubert's Duo — Dupuis — A. Rubinstein; sein Urtheil über Joachim und Brahms — Betz — Beurtheilung der verschiedenen Dirigenten — Programme von Hofconcerten — Quartett Joachim — Neue Singakademie unter Wehner; 9. Symphonie unter Joachim, Passionsmusik von Bach — Verein für kirchlichen Gesang unter Molck — Liedertafeln.

1856/57 Joachim's Direction — Seine Ouverture dem Andenken Kleist's gewidmet — Grützmacher — Frau Schumann — Sängerinnen Meyer, Förster — Pauer, Geschw. Ráczek, Geschw. Schönchen — Neue Singakademie — Molck's Orgelvorträge — Concerte der Freimaurerloge — Joachim's Gedenkfeier für Schumann und Mendelssohn — Joachim sagt sich von Liszt's symphonischer Compositionsrichtung los (Protest von Joachim, Brahms, Scholz u. A. gegen die sog. Zukunftsmusik).

1857/58. Wallerstein — Herner — Joachim's historischer Violincyclus — Piatti — Dreyschock — A. de Fortuni — Lieder von Schumann — Chöre aus Rienzi — Maurer — Gebr. Doppler — Andrang zu den Quartettsoiréen — Joachim im Künstlerverein — Gründung eines Hof- und Kirchenchors unter Wehner und Lange — Militairconcert in Nordstemmen.

1858/59. Verlegung einiger Abonn.-Concerte ins Logenhaus — Project einer Cäcilienhalle — Novitäten — Mendelssohn's Freund C. Klingemann — Joachim und Kömpel — Lindner, W. Heinemeyer — Cossmann — Brahms — Dupont — Stockhausen — v. Bronsart — Abschiedsconcert von Chr. Heinemeyer — „Paradies und Peri" — Lindhuldt — Männergesangverein unter Bünte — Joachim in Brüssel und London.

1859/60. Kömpel in Paris — Walter wird Concertmeister in München — Joachim erhält den Titel Concertdirector — Project eines Conservatoriums — Schumann's Symphonien, Serenade von Brahms — Joachim und Macfarren — Scholz dirigirt — Joachim's Vortrag Spohr'scher Werke: sein Violinconcert in ungarischer Weise — Frau Schumann und Joachim — Gebr. Müller — Gebr. Holmes — Scholz übernimmt die Neue Singakademie.

1860/61. Ausbildung der jungen Orchestergeiger von Joachim — Kömpel's Abgang — Abonn.-Concerte ohne Gesangsvorträge — Prüfung einer Benedict'schen Cantate — Ouverture zu Iphigenie von Scholz — Freundschaft zwischen Joachim und Scholz — Ole Bull — Frau Castellan, Roger — Gunz — Quartett- und Triosoiréen von Joachim — Hof- und Kirchenchor — Bachcultus — Händel's Dettinger Tedeum — Joachim in Wien und Kritik von Hanslick.

Seite

1861/62. Grün — Zum Andenken Marschner's; seine Compositionen in Abonn.-Concerten und letzten Werke — Joachim spielt Schumann's Abendlied — Laub — 9 Geiger in dieser Saison — Concerte für Marschner's Grabdenkmal — Liedertafeln und Singakademie.

1862/63. Joachim's Kündigung und neuer Contract — Musik im Familienkreise des Königs — 25 jähriges Componistenjubiläum des Königs — Abnahme der Concert-abonnenten — Zwei Symphonien in demselben Concert — Maurer — Lauterbach — Frau v. Bronsart — Scholz als Clavierspieler — Signora Trebelli — Frl. Weiss — Stockhausen — Triosoiréen von H. Engel, Grün und Matys — Concerte für Uhland- und Schubertdenkmal — Schumann's „Faust" mit Stockhausen — Gunz in Düsseldorf, Joachim in München.

1863/64. Besuch der Abonn.-Concerte — Vermählung Joachim's mit Amalie Weiss — C. Reinecke — Frau v. Bronsart, Jaell, Frau Schumann, Labor — Frau Joachim — Requiem von Scholz — Kammermusik und Gesangsvereine.

1864/65. Joachim kündigt; sein Verhältniss zu Graf Platen — Abgang von Joachim, Grün und Scholz — Joachim's Concert in G dur — de Swert — Frl. Orgeni — „Gesang der heiligen drei Könige" von Bruch — „Manfred" v. Schumann — Trio- und Quartettsoiréen — Letztes Auftreten von Scholz und Frau Joachim — Hof- und Kirchenchor — Chöre von König Georg — Fischer mit dem hannoverschen Orchester in Braunschweig — Chorlieder von Fischer — Ullmann-Concerte mit Carlotta Patti, Vieuxtemps, Steffens und Jaell — Letztes Auftreten von Joachim — Sein Spiel in Paris — Direction getheilt unter Fischer und Bott — Bott's Violinspiel — Grützmacher — Gunz als Oratoriensänger — Satter — v. Bülow — 75 Orchestermitglieder — Uebersicht der Programme aus 102 Abonnementsconcerten unter Joachim — Joachim's Thätigkeit als Geiger — Uebersicht der Instrumental-virtuosen und Gesangskünstler — Joachim's Compositionen und Lehrthätigkeit in Hannover.

3. Opern und Concerte im Jahre 1866 280

Soll die „Selica" von der Ubrich oder Garthe gesungen werden? — Damcke — Gährung im Publikum — Frl. Ubrich verlässt die Bühne, wird Kammersängerin — Africanerin; Kosten derselben — Neuer Contract mit Frl. Garthe — Project eines National-Musikfestes unter Capellmeister Satter — Abonn.-Concerte: Wilhelmy, Tausig — Conflict der Intendantur mit dem Schauspieler C. Sontag; Abgang des General-Intendanten Graf v. Platen — Fiasco Satter's im letzten Abonn.-Concert — Opernmitglieder, Bott — Viele Gastspiele — „Frithjofsage" von Bruch — Concert von Joachim mit Tausig — Joachim von Neuem engagirt — Letzte Vorstellungen im Hoftheater — Soirée in Herrenhausen mit Frau Jenny Lind-Goldschmidt und Joachim — König Georg V. verlässt die Stadt.





Der Prinz.	Lieber Conti — (die Augen wieder auf das Bild gerichtet) — wie darf unser einer seinen Augen trauen? Eigentlich weiss doch nur allein ein Maler von der Schönheit zu urtheilen.
Maler Conti.	Und eines Jeden Empfindung sollte erst auf den Ausspruch eines Malers warten? In's Kloster mit dem, der es von uns lernen will, was schön ist! *Lessing.*

I.

Vor 200 Jahren.

1. Opern.

Wenn der Apoll auf dem alten Vorhang des hannoverschen Hoftheaters erzählen könnte! Umgeben von der ernsten und heiteren Muse fuhr der Götterjüngling mit seinem Sonnenwagen schon auf und nieder, als Mozart noch lebte, dessen Don Juan erst seit zwei Jahren bekannt und die Zauberflöte noch nicht componirt war. Seitdem war dieser schönste Vorhang der Welt über ein Jahrhundert lang das Wahrzeichen des Hoftheaters! Weitere hundert Jahre zurück liegt der Anfang der hannoverschen Oper.

Solange Hannover noch eine Provinzialstadt mit kleinem Handel und wenig Fremden war, konnte von einer Pflege der Musik kaum die Rede sein. Abgesehen vom Orgelspiel lag zu Anfang des 17. Jahrhunderts die weltliche Musik in der Hand des Stadt-Spielmanns und seiner Gesellen. Dieselben mussten vom Thurm der Marktkirche aus die Stadt bewachen und, sobald Fürstlichkeiten in Sicht kamen, dieselben anblasen. Beim Gottesdienst sorgten sie für Lobgesänge, und bei Gelagen, Hochzeiten spielten sie auf. Der Rath der Stadt wurde als Beschützer der Musen angesehen und von Musikern, Magistern und Pfaffen mit Widmungen ihrer Werke beehrt. Mehr als ihm lieb war, denn er musste dafür zahlen; so erhielten u. A. der herzoglich-bischöfliche Capellmeister Zange in Verden 18 Fl. (1597) und ein hessischer Capellmeister für eine Composition in acht Büchern 10 Thlr. Abgesehen von lateinischen Schuldramen, welche Schüler des Lyceums seit 1571 auf dem Rathhause veranstalteten, wurde auch sonst gelegentlich Comödie gespielt, und am 3. October 1617 zahlte die Stadt „den Commedianten, so auf dem Rathhause agirt, 9 gr.“

Günstiger gestalteten sich die Verhältnisse für Musik, als Herzog Georg von Calenberg, ein tapferer Soldat im 30jähr. Kriege, die Stadt mit ihren kaum 10000 Ein-

Für die Arbeit wurde die Benutzung der Acten des Königl. Hoftheaters, des Königl. Staatsarchivs, der Königl. öffentl. Bibliothek und des ehemaligen Königl. hannoverschen Oberhofmarschallamtes gütigst gestattet.

wohnern zur Residenz erhoben hatte (18. Februar 1636). Seinen Einzug eröffneten vier Trompeter und ein Pauker, und bei der Festtafel musicirten M. Schildt, Ad. Compenius und der Stadt-Spielmann Meister Schlothauwer nebst seinen Gesellen. Ausserdem waren die Musikanten aus Celle verschrieben, welche aufwarten d. h spielen mussten. Auch vocalis Musica wurde gemacht. Jener Melchior Schildt war der erste namhafte Musiker, welcher in Hannover gelebt hat. Wahrscheinlich hier geboren, wo er nach einer reichen Heirath bedeutende Summen für wohlthätige Zwecke aussetzte, war er als Nachfolger seines Vaters und Bruders seit 1629 Organist an der Marktkirche und bezog ein Gehalt von 100 Thalern. Von seinen Compositionen sind zwei Orgelwerke (Choralbearbeitungen) und Claviervariationen über ein Lied und einen Tanz erhalten. Sein College an der Aegidienkirche und gleichzeitig Orgelmacher war genannter Compenius, gebürtig aus Schaumburg. Nach der Huldigung des Herzogs hatten die Trompeter aus der Stadtkämmerei 10 Thlr. erhalten, aber als zu wenig zurückgeschickt, sodass man sich zu 15 verstehen musste; und die Musikanten aus Celle, ebenfalls nicht zufrieden mit 6 Thlr., erhielten dann 9. Herzog Georg gründete aus einigen schon vorhandenen Musikern die erste Hofcapelle in Hannover (1636), bestehend aus dem Lautenisten J. P. Spondrino (mit 500 Thlr. Gehalt), Geiger E. Abel (150), J. Heider (86), S. Stromeyer (50) und zwei Capellknaben. Hinzu kamen sechs Trompeter und ein Pauker mit je 100 Thlr. Die Musiker waren etwas besser gekleidet als die Hofschneider, Hoffischer, Sattelknechte und Stalljungen. Angesehener waren die Trompeter. Sie zogen den fürstlichen Zügen voran, bliesen die Fanfaren und mussten bei Tafel in reichgestickten Gewändern (8 patrollo für 8 Trompeter kosteten 161 Thlr.) das Signal zum Wechseln der Teller geben, sowie beim Ausbringen von Gesundheiten Tusch blasen. Dieselben waren im heiligen römischen Reich zu einer besonderen Zunft privilegirt, und Niemand ausser den Thürmern durfte sich unterstehen, eine Trompete hören zu lassen. Als der hiesige Stadtpfeifer es dennoch wagte, drangen die Hoftrompeter in seine Wohnung, zerbrachen die Trompete, prügelten ihn durch und schlugen ihm die Zähne ein. Bestraft wurden sie auf Befehl des Hofes nicht. — Von Instrumenten benutzte man in damaliger Zeit Geigen, Discant- und Bassviolgamben, Flöten, Sackpfeifen, Schalmeyen, Bandor und Theorben (beide lautenartige Instrumente), Harfe, Dulcianen (Fagott), Zinken (Art Horn), Trompeten, Posaunen und Pauken. Letztere wurden bei Festzügen den Vordermännern auf den Rücken geschnallt.

Nur flüchtig war der Glanz, welchen der grösseste deutsche Componist des Jahrhunderts Heinrich Schütz über jene Hofcapelle verbreitete. Als Hofcapellmeister in Dresden, wo in Folge des 30jähr. Krieges die Künste daniederlagen, war er mehrere Jahre auf Urlaub nach Italien und Dänemark gegangen und wurde vermuthlich von Herzog Georg, welcher im Herbst 1638 den König Christian von Dänemark besuchte, zu sich eingeladen. Derselbe muss in den ersten Monaten des Jahres 1640 hier in Dienst gestanden haben, da er in einer Rechnung vom 8. April 1640 als Capellmeister aufgenannt und seine halbjährige Gage von 250 Thlr. nur einmal gebucht ist. Unter ihm wirkten 7 Musiker, meist Violgambisten.

Mittlerweile war mit dem Bau des ersten Opernhauses in Venedig (1637) die italienische Oper, welche bis dahin nur fürstlichen Zerstreuungen gedient hatte, dem grossen Publikum zugänglich geworden. Es währte nicht lange, dass jede italienische Stadt ihre öffentliche Bühne, jeder Fürst seine Capelle und Oper hatten. Besonders wurde die ernste Oper, das Drama per musica, mit den alten Götter- und Heldengestalten gepflegt und zur Prachtoper herausgebildet. Der grosse Opernmarkt war Venedig, wo ein Opernhaus nach dem anderen entstand, und eine Aufführung die andere überbot. Italien wurde nun der Wallfahrtsort vieler reichen Deutschen, welche zumal die Wunder des venetianischen Venusberges mit eigenen Augen sehen wollten. Auch die vier Söhne Georg's, Christian Ludwig, Georg Wilhelm, Johann Friedrich und Ernst August besuchten auf ihrer

sog. europäischen Reise Venedig, wo den drei letztgenannten die Oper „l'Inconstanza Trionfante oder Jl Theseo“ von A. Giuliani gewidmet und im Theater Cassano gegeben wurde (Januar 1658) Die italienische Luxusoper fand bald Eingang an den deutschen Höfen, und man baute mit grossem Aufwand Opernhäuser in Wien, München und Dresden.

Nach dem Tode des Herzogs Georg (1641), bei dessen Leichenbegängniss drei seiner Musikanten Kreuze trugen, übernahm Christian Ludwig die Regierung. Er erfreute sich an dem Spiel von Schildt, welchen er öfter in seinem Wagen zu sich holen liess; denn dieser konnte spielen, „dass man lachen und weinen musste“. Der junge Herzog besuchte fleissig die Schlosskirche, in welcher am 10. Juli 1642 zum ersten Mal lutherischer Gottesdienst abgehalten wurde, machte sich aber nebenbei auch das Vergnügen, im Rausch den Bürgern die Fenster einzuschlagen. Nach dem Abgang von Schütz und Abel waren vier Musiker in seiner Capelle. Sehr bald beschränkte er sich auf die Herrschaft von Lüneburg und Celle.

Sein 24jähriger Bruder Georg Wilhelm erhielt Calenberg mit der Residenz in Hannover (1648). Flott und lebenslustig reiste er lieber zum Carneval nach Venedig, als sich hier mit seinen alten Räthen zu langweilen und war in den nächsten Jahren fast immer im Ausland. In Folge dessen ging die Hofcapelle ein, und ausser ein Paar Singknaben, Trompetern und Paukern war während des Herzogs 17jähriger Regierung in Hannover nur ein einziger Musiker dauernd angestellt: Jobst Heider als Organist an der Schlosskirche. Derselbe erhielt für ein Werk, „wie man die Passion auf allerhand Instrumenten spielen könne“ vom Stadtrath 12 Thlr. Gelegentlich traten Musiker im Rathhause auf, u. A. ein Harfenspieler, welcher aus dem Stadtsäckel 4 Thlr. bekam. Georg Wilhelm verlobte sich mit der Prinzess Sophie von der Pfalz, gerieth aber in Venedig in die Schlingen einer Griechin, welche an ihm viel Lieb's und Treu's gethan; elle l'avait mis dans un estat fort malpropre pour le mariage, meinte Sophie. Die Verlobung ging zurück, und Ernst August heirathete auf Wunsch seines Bruders die Prinzessin (17. Oct. 1658). Einige Jahre vorher hatte der junge Ernst August auf der Rückreise von Venedig in Heidelberg Halt gemacht und mit Sophie Guitarre gespielt, wobei ihr seine Hände als die schönsten der Welt auffielen; er wollte ihr Compositionen des berühmten Guitarrevirtuosen Corbetti schicken. Bald darauf vertrieb sich Sophie die Zeit mit „arbeiten vndt auf die Gittar spillen, den Herzog Ernst August mir ein hauffen nüve stück von Hanover hat geschickt von dem guttęn meister so thar ist“. Dieser gute Meister war jener Fr. Corbetti, welcher 1652 hier ein Jahr lang mit 160 Thlr. Gehalt in Dienst stand. Ernst August lebte nach seiner Verheirathung in Hannover und liess deutsche Schauspieler aus Hamburg kommen, welche in einem Saal des Schlosses spielten (1661). Vielleicht war es die Truppe des Directors Andreas Pandssen, da dieser 1666 in seinem Gesuch um Concession in Hamburg sich darauf berief, dass er auch bei den Herzögen in Hannover, Celle und Osnabrück Comödien und Tragödien gegeben habe. Man spielte den „Doctor Faust“. Als in denselben Tagen der Bischof von Osnabrück starb, lachte man darüber, dass der Teufel den Doctor sammt dem Bischof geholt habe. Auch eine Comödie „Wallenstein“ wurde aufgeführt, in welcher der Feldherr mittelst Partisane im Bett erstochen wurde. Diese Vorstellungen waren die ersten Aufführungen deutscher Schauspiele in Hannover (October 1661). Charlotte von Orléans erinnerte sich derselben aus ihren Kinderjahren, welche sie hier bei ihrer Tante, der Herzogin Sophie, verlebt hatte. Um welche Dramen es sich gehandelt hat, ist unbekannt. Es gab zahlreiche Bearbeitungen der Faust-Sage fürs Theater, welche mehr oder weniger von der Dichtung Marlowe's, dem Zeitgenossen Shakespeare's, beeinflusst waren. Wallenstein war schon bei Lebzeiten auf der Bühne erschienen. Wie eine Vorbedeutung des Dioscurenpaares in Weimar nimmt es sich aus, dass Faust und Wallenstein damals (1688) auch in Bremen gegeben sind. Die beiden noch vorhandenen Bremer Theaterzettel kündigen die Stücke an als „der verrathene Verräther oder der

durch Hochmuth gestürzete Wallensteiner, Hertzog von Friedland" und als unvergleichliches, weitbekanntes Stück „das Leben und Todt des grossen Ertz-Zauberers D. Johannes Faustus". Da keine Hofcapelle vorhanden war, wurde bei einem Festessen für den Landesfürsten Georg Wilhelm auf dem Rathhause die Tafelmusik vom Stadt-Spielmann Meister Andreas und von Musikanten aus Hildesheim, welche Laute und Violgambe spielten, ausgeführt. Ernst August wurde Bischof von Osnabrück und zog nach Iburg, wo er eine Truppe französischer Musiker annahm (1663) und im Schlosse zu Osnabrück musikalisch-dramatische Aufführungen veranlasste. Da er nach Sophie's Aeusserung sich zu Hause mit Einer Frau langweilte, führte er seine junge Gattin zum ersten Mal nach Italien (April 1664); begleitet von ihren Geigern mit Remo an der Spitze. Zuerst nach Venedig, dann nach Rom, wo die Herzogin der Musik wegen einem grossen Fest in der Jesuitenkirche beiwohnte, und wieder zurück zum Carneval nach Venedig. Sophie bekam Heimweh nach ihren Kindern und wollte lieber deren Comödien sehen, als die dortigen Opern. Auch fand sie sich angewidert in einem Lande, wo man nur an Liebe dächte und die Damen es für schimpflich hielten, keinen Galan zu haben; Italien sei ein Land für Männer, nicht für ehrliche Weiber. Als bei ihrer Rückkehr Christian Ludwig in Celle starb (März 1665), übernahm nach längeren Streitigkeiten Georg Wilhelm die dortige Regierung, und Johann Friedrich, welcher trotz Abrathens seiner Familie katholisch geworden war, kam nach Hannover. Die drei Brüder hielten sich gemeinschaftlich eine französische Schauspielergesellschaft, welche mit einer Gage von 5000 Thlr. abwechselnd in ihren Residenzen spielte.

Nach dem Regierungsantritt von Johann Friedrich (September 1665) wurde es lebhafter in der Stadt. Militair und Hofstaat, wofür Versailles den Ton angab, wurden vergrössert und die Kosten durch einen jährlichen Zuschuss von mehreren hunderttausend Thalern, für welchen der Herzog dem Könige Ludwig XIV. Soldaten stellen musste, gedeckt. Es liessen sich viele Franzosen und Italiener, auch eine Colonie von Kapuzinern in der Stadt nieder. Mit dem Bau eines Schlosses in Herrenhausen, dem ehemaligen Vorwerk „Horringhausen", wurde sogleich begonnen und daselbst der Garten angelegt. Der Herzog liess am Dreifaltigkeitssonntag 1666 zum ersten Mal in der Schlosskirche katholischen Gottesdienst abhalten, wobei abwechselnd in deutscher, französischer und italienischer Sprache gepredigt wurde. Dazu war Kirchenmusik erforderlich, und man holte Musiker und Sänger aus Italien herbei. Erst damit begann ein reges Musikleben in Hannover. Um Weihnachten 1665 waren zwei tüchtige deutsche Musiker in Dienst getreten. Cl. H. Abel, ein Westphale von Geburt (nicht aus Hessen), war Violagambist und kam vermuthlich vom Hofe Ernst August's, da er das Schloss Iburg dankbar erwähnt. Er hatte 220 Thlr. Gehalt und widmete der Calenbergschen Landschaft ein aus vier Theilen bestehendes, dort noch aufbewahrtes Musikstück. Sein College N. A. Strunk, gebürtig aus Braunschweig, war nach Absolvirung der Universität Helmstädt in die Capelle des Herzogs Christian Ludwig in Celle eingetreten, hatte sich als Geiger und Clavierspieler vor Kaiser Leopold I. hören lassen und war nach des Herzogs Tode mit 300 Thlr. in Hannover engagirt. Strunk war einer der hervorragendsten Geiger des Jahrhunderts. Ein im hiesigen Staatsarchiv aufbewahrter Brief des Kaiserl. Vice-Capellmeisters Schmelzer aus Wien an Johann Friedrich meldet, dass Strunk ihm mitgetheilt habe, Durchlaucht wünsche nach Anhören einiger seiner Compositionen noch andere von ihm kennen zu lernen, welche hiermit geschickt würden.

Mit einigen italienischen Musikern wurde 1666 auch der erste hannoversche Capellmeister angestellt: Antonio Sartorio. Derselbe reiste bald darauf, vermuthlich im Gefolge von Johann Friedrich, behufs neuer Engagements nach Venedig. Dort „regalirte der Herzog das venetianische Frauenzimmer und die Cavaliere mit einer kostbaren Musik auf dem grossen Platz vor seinem Hause", wobei Alle von der schönen Composition und den „künstlichen" Musikanten begeistert waren (5. September 1667).

Es wurde ihm die Ehre zu Theil, in das goldene Buch des venetianischen Adels eingeschrieben zu werden. Die Capelle bestand im Jahre 1667/68 aus den beiden Discantisten Antonini, Gimonini, Tenorist Mutio, Contraaltist Felicen, Bassisten Cottini, C. Venturini, Sänger Bunder und den Musikern Abel, Strunk, Violist Recaldini, Bassviolist Stefel, Lautenist Zimmermann, Organist Mathio Trento, Lautenmacher Otten und ohne Angabe des Faches Vicenzo de Grandis, welcher nach einem Jahre wieder abging. Hoforganist war L. Weyhe. Die Herzogin Sophie fand das Concertiren der sechs Musiker ihres Schwagers, welche Theorbe, Violine und Violgambe spielten, sehr schön. Das höchste Gehalt der Sänger sowie des Capellmeisters betrug 600 Thlr. Dass damals Matteo Lotti, der Vater des berühmten Componisten Antonio L., hier Capellmeister gewesen sein soll, lässt sich aus den amtlichen Kammerrechnungen des Staatsarchivs, welche zu den sichersten historischen Quellen gehören, nicht nachweisen. Im nächsten Jahre trat eine französische Sängerin Bonnen von Osnabrück mit 250 Thlr. in Dienst und blieb acht Jahre; sodann als Violist und Organist J. A. Coberg. Derselbe hatte hier die Schule besucht, war von Abel und Strunk im Gesang und Clavier unterrichtet und wurde bald zu allen musikalischen Unterhaltungen am Hofe zugezogen, fand auch, da er fertig französisch und italienisch sprach, Zutritt in vornehmen Kreisen. — Als Johann Friedrich sich mit der in französischen Gesinnungen auferzogenen katholischen Prinzessin Benedicta von der Pfalz vermählte (November 1668), bat er Ernst August, ihm für die Festtage in Hannover die Bande seiner Violinisten zu überlassen. Im Schloss wurde ein Tedeum gesungen und unter den vielen Festlichkeiten auch ein grosses kostspieliges Feuerwerk in fünf Aufzügen von Welligen, betitelt „die überwindende Liebe", abgebrannt. Nachdem die Gäste sich versammelt hatten, überreichte der Ceremonienmeister den vornehmsten Herrschaften die in Kupfer gestochenen Figuren des Feuerwerks. Dann kam Mercur, der Götterbote, durch das Fenster geflogen und vertheilte ein Packet Briefe mit dem Inhalt des Feuerwerks in deutscher, französischer und italienischer Sprache. Er flog zurück und verkündete den Göttern, dass die hohe Gesellschaft nunmehr sich an die Fenster begeben habe, um das Freudenfeuer in Augenschein zu nehmen. Einige Wochen später wurde der jungen Benedicta in Venedig ein Melodram „il Genserico" gewidmet und dort im Theatro Grimano di S.S. Giov. e Paolo gegeben. Auch A. Sartorio liess in diesem Theater seine Oper „l'Ermengarda regina de Longobardi" aufführen (1670). Im April 1675 „reiste Capellmeister Sartorio auf Befehl ab", was nach Ungnade klingt, und sogleich wurde genannter Vicenzo de Grandis an seine Stelle berufen. Ausser ihm bestand 1678/79 die Hofcapelle aus den Musikern Abel, Strunk, Recaldini, Morselli, Brothage, zwei Organisten Trento und Coberg (gleichzeitig Violist), Orgelmacher Martin Vater; ausserdem aus acht italienischen Sängern: den Discantisten Antonini, Gimonini, den Tenoristen Borgiani, Constantini, Guiliani, den Bassisten Gratianini, Navarren, Venago. Die Herzogin Sophie fand die Gehalte von 600 Thlr. für die Italiener sehr hoch, worauf ihr geantwortet wurde, dass man weniger gute Sänger auch billiger haben könne. Der Etat der Hofcapelle, zu welchem auch der Bischof, Hofcaplan, Küster und Calcant gehörten, betrug in obigem Jahre 8562 Thlr.

Seit Ankunft der Kapuziner wurde die ganze Pracht der Liturgie entwickelt. Morgens war deutsche Singmesse, welche gewöhnlich der apostolische Vicar und Bischof von Marocco Maccioni und später Bischof Steno celebrirte; dabei sang die Gemeinde in deutscher Sprache den Introitus, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus dei. Diese Musica populare war sehr beliebt und lockte auch viele Protestanten herbei. Gegen Mittag hielt der Hofcaplan Bonaventura de Nardini die Messe für den Hof ab, wobei die herzogliche Capelle sang; auch die Vesper wurde von derselben ausgeführt. Benutzt wurden 3—5 stimmige Vesperhymnen von B. Gratiani, Capellmeister am Jesuitenseminar in Rom, von denen fünf Stimmen in der Königl. öffentl. Bibliothek erhalten sind. Ausserdem Offertoria totius anni, deren erster Theil in zwei Handschriften für Orgel und Gesang

vorliegt; beide beginnen mit Domenica I. Adventus und enthalten in gleicher Reihenfolge die Musik für die einzelnen Sonn- und katholischen Festtage. Ueber den Kirchengesang der Italiener sprach sich Pastor Sackmann in Dorf Limmer bei einer Leichenpredigt aus, welche er seinem Küster und Schulmeister hielt: „Düsse Johann Friedrich was een braaf Mann, utbenomen dat he katholisch was; da kreegen de Paters de Slott-Kerke in, un lesen dar de Misse, dat gaf een grot Upseen in Hannover; eck ging er sülvest mannigmal hen, as eck noch so'n junk Bengel was, deils, Godd mag my de Sünde vergeven! pur ut Nieschierigkeit, deils ook, de schöne Musik antohören. Ja, dat kann eck seggen, als eck se to'm ersten Male hörede, so dachte eck nich anders, as dat eck im Himmel wöre; so kunnen de Bloodschelme quinkeleeren! Ole Kerels von dörtig, veertig Jaren sungen eenen Discant so hoog, as de beste Deeren; dat maakd averst, dat se kapunet wören, dergleichen Leute sie in ihrer Sprache Castraten heissen . . . Doch dat gefäll mek ook nich, dat se de Woorde so dulle utsproken; to'm Exempel, wenn da stund: Ceciderunt, so sungen se Tschetschiderunt. Dat is jo een dummen Snakk; welker Düvel soll dat raden, wat dat heten soll? Weren se by unsem sel. Schaulmester in de Schaule gaan, de vull se anders baukstabeeren lernt hebben. Eck hebbe my seggen laten, dat se in ganz Italien so undütsch spräken sollen."

Die Italiener nur in der Kirche singen zu hören, genügte nicht mehr; alles drängte nach der Oper, und bei jeder Festlichkeit verlangte man in Deutschland nach Singspielen. Mit gutem Beispiel war ein einfacher Cantor in Lüneburg Michael Jacobi, welcher singen, Geige, Laute und Flöte spielen konnte, vorangegangen. Derselbe hatte den Versuch gemacht, eine stehende Oper zu gründen, indem er im Wirthshaus auf dem Schütting eine Singspielbühne (theatrum comicum) errichten und von dem Singchor seiner Johannisschule Opernspiele aufführen liess (1656). Chorschüler und Studenten waren die ersten Opernsänger. Sie halfen die Dresdener Hofoper bilden und waren, auch für weibliche Rollen, Mitglieder der Oper in Hamburg, wo am 2. Januar 1678 das erste, ständige, öffentliche Theater in Deutschland eröffnet wurde.

Johann Friedrich wurde der Begründer der hannoverschen Oper. Wahrscheinlich ist die erste Oper in Hannover im Jahre 1672 gegeben, worüber später. Als im December desselben Jahres der Herzog mit Ernst August den italienischen Carneval mitmachten, wurden ihnen in Venedig das Melodram „Caligula delirante", componirt von Paliardi, und Johann Friedrich die von Aureli gedichtete und von Boretti componirte Oper „Claudio Cesare" gewidmet und vorgeführt. Desgleichen in Bologna die Oper „la Dori". Berücksichtigt man, dass im Jahre 1678/79, abgesehen von der genannten Summe für die Hofcapelle, 3971 Thlr. für Opern und 2646 Thlr. für französische Comödie verausgabt wurden, so muss man diese Anfänge der hannoverschen Kunst immerhin glänzend nennen. Es war ein Verdienst des Herzogs, Leibniz zu berufen, dessen Uebersiedelung sich bis zum 1. December 1676 verzögerte, wo er, damals 30 Jahre alt, seine Stelle als Rath und Vorstand der Bibliothek im Schloss mit 400 Thlr. Gehalt antrat. — Im November 1679 begaben sich Johann Friedrich und Ernst August wieder auf die Reise nach Venedig; die Herzogin Sophie hatte bei ihrem Widerwillen gegen italienische Sitten die Mitreise abgelehnt. Im Gefolge von 93 Personen (109 Pferden und Maulthieren) befanden sich vier Sänger der Hofcapelle und der Musikus Trento. In Venedig diente das Haus des Herrn Foscarini am Canale grande viele Jahre als Absteigequartier gegen eine jährliche Miethe von 1600 Ducaten, und wurde von Dr. med. Alberto verwaltet. (Vor 50 Jahren wurde das Haus, damals Hotel de l'Europe, von den Fremdenführern zum ehemaligen Palast Othello's, des Mohren von Venedig, gestempelt.) Auf der Hinreise starb Johann Friedrich am 18. December in Augsburg. Da er keine männliche Nachkommen hatte, erhielt Ernst August das Herzogthum Calenberg und siedelte am 3. März 1680 nach Hannover über. Bei der Huldigung (12. October) sang der Cantor Gumprecht eine selbstcomponirte Hymne (Königl. Bibl.)

Herzog Ernst August, damals 50 Jahre alt, war eine energische, scharf ausgeprägte Persönlichkeit. Gewandt als Politiker, mit gut kaiserlicher Gesinnung, tüchtig als Soldat, war er ein Regent von liberalen Gesinnungen und wurde hoch geschätzt. Hannover bekam unter ihm eine andere, nach allen Richtungen erweiterte Gestalt. Sein wohl um das dreifache vergrösserter Hof, welcher zuletzt aus 54 Personen bestand, galt für einen der glänzendsten in Deutschland, und die beträchtlichen Ausgaben wurden durch Subsidien, welche der Kaiser, Holland uud Venedig für Soldaten zahlten, gedeckt. Wein, Weib und Gesang war die Losung; auch wurde leidenschaftlich gespielt, meist das Kartenspiel Bassette. Die Perle des Hofes war die schöne, hochgebildete Herzogin Sophie, eine der ausgezeichnetsten Frauen des Jahrhunderts. Leibniz nannte seine Herrin und Freundin, welche sieben Sprachen beherrschte, stets „unsere grosse Frau Churfürstin". Das eheliche Glück hatte nur in Iburg bestanden, da der galante Herzog in Hannover mit der französischen Hofmode auch die Maitressenwirthschaft einführte. Gemeinsam war Beiden die Freude an Luxus, Pracht und Musik.

Der Herzog war bereits im ersten Regierungsjahr verschiedenen Kunstfragen näher getreten. Als nach dem Tode Johann Friedrich's die sechs Prediger der Stadt um Aufhebung des katholischen Gottesdienstes in der Schlosskirche gebeten hatten, liess er am 9. Februar 1680 mit diesem auch den italienischen Kirchengesang eingehen. Bischof Steno siedelte nach Hamburg über, und sämmtliche italienische Sänger, Musiker mit Vicenzo de Grandis an der Spitze, wurden Ende Mai entlassen. Letzterer ist vermuthlich derselbe, welcher 1682 als Capellmeister in den Dienst des Herzogs von Modena trat. Fortan sangen in der Schlosskirche nur sechs Singknaben. Wenige Tage nach dem Tode Johann Friedrich's war Strunk als Rathsmusikus nach Hamburg abgegangen und Trento auf der Reise in Frankfurt gestorben. Es wurde nun auch die Hofcapelle reorganisirt und Jean Baptiste Farinelli an die Spitze berufen (Johannis 1680). Vorname und Heimath desselben waren bisher unbekannt; im hiesigen katholischen Kirchenbuch sind jener Doppelvorname und Turin (Toringum, Taurinensis) aufgeführt. Nach neuen, bisher ungedruckten Studien von J. Ecorcheville in Paris, welche derselbe mir gütigst mitgetheilt hat, „ist Farinelli laut Kirchenregister von St. Hugues in Grenoble am 30. Januar 1655, 15 Tage alt, getauft. Sein Vater Robert war Musiker bei der Herzogin Christine von Savoyen gewesen, hatte (1646) den Hof von Turin verlassen und war nach Grenoble übergesiedelt, wo er sich mit Charlotte Reymond verheirathete und beim Tode wenig hinterliess. Von seinen drei Söhnen, Michel (geb. Mai 1649), Francois und Jean, übernahm der älteste, Michel, ebenfalls Musiker, die kostspielige Erziehung seines Bruders Jean, welcher dann in der Musik Bewunderung erregte; das war in Grenoble stadtbekannt. Später schickte Jean Baptiste von Hannover aus wiederholt Gelder und Wechsel an Michel in Bern". Derselbe war ein hervorragender Geiger geworden und erhielt hier als „Regente bei der Instrumentalmusik" 500 Thlr. Vermuthlich war er im Gefolge der herzoglichen Familie, als diese im August die Königin-Mutter von Dänemark, Sophie Amalie, Schwester Ernst August's, in Nykjöbing besuchte; wenigstens soll er bei einer Reise nach Kopenhagen in den dänischen Adelstand erhoben sein. Er heirathete hier am 8. Januar 1689 Vittoria Tarquini aus Venedig. Ausser ihm waren 6 französische Musiker, darunter Pierre Vezin, Valoix, Bertrand, engagirt, sodass mit den Deutschen Abel, Brothage und Coberg die Capelle fortan aus 10 Mann bestand. Pierre Vezin war laut Familienchronik der Sohn eines adligen Weingutsbesitzers in der Champagne und als réfugié, entblösst von allen Mitteln, nach Hannover gekommen. Er hatte anfangs viel Heimweh nach seinem schönen Frankreich; die Collegen nannten ihn deshalb höhnisch le saule pleureur (die Trauerweide) oder le gros campagnard douloureux (den grossen schmerzensreichen Bauerntölpel). Er heirathete hier (1689) die 17jährige Marie de Chateauneuf, Tochter des Schauspieldirectors. Die Familie wurde mit 10 Kindern gesegnet, bei denen ausser dem fürstlichen Paare die ganze hannoversche

Musik zu Gevatter stand: Valoix, Bertrand, Farinelli, Steffani. Die Künstler hielten es für ein Vorrecht, die Pathenschaft der fürstlichen Familie zu begehren. Nach Weyhe's Abgang wurde Coberg Hoforganist und gab den herzoglichen Kindern Clavierunterricht. Die Franzosen hatten 115 Thlr. Gehalt: 100 als Besoldung, 12 für Quartiergeld, 2 für Licht und 1 für einen gemeinschaftlichen Diener. Hinzu kamen 8 Trompeter in einer mit dicken Silberschnüren reich besetzten Uniform und 2 Pauker mit je 229 Thlr. Bald wurde auch Strunk aus Hamburg zurückgeholt (Ostern 1682), wo er als einer der ersten Componisten der ältesten deutschen Oper sehr beliebt war. Als dort der grosse Churfürst Strunk's Oper Alceste gehört hatte, wollte er ihn als Capellmeister nach Berlin ziehen; allein Ernst August nahm ihn in seinen Dienst als „Hof-Kammer-Componist“; nicht als „Kammer-Organist“, wie überall angegeben wird. Derselbe erhielt 460 Thlr. und ein Canonicat im Stifte beatae virginis zu Einbeck. — Auch eine neue französische Schauspielergesellschaft unter Pierre Pâtissier de Chateauneuf wurde für Hannover allein engagirt (1. Februar 1681); sie bestand aus 7 Herren und 5 Damen, wurde im folgenden Jahre vergrössert und kostete bei Gagen von 300 bis 500 Thlr. und freier Garderobe jährlich 5000 Thlr. Comödie wurde das ganze Jahr hindurch gespielt, denn das Talg für die Lampen kam jedes Vierteljahr zur Berechnung.

Des Herzogs Drang nach dem Carneval in Venedig war, wie bei seinen Brüdern, unwiderstehlich.

Der Carneval in Venedig, welcher damals am Tage nach Weihnachten begann, lockte aus allen Ländern Europa's Fremde heran, oft mehr als 60000, darunter viele Damen. Die Feste des Adels, welcher seine Hochzeiten meist in die Carnevalszeit verlegte, nahmen kein Ende, und die Toiletten nach französischer Mode starrten von Gold und Edelsteinen. Einen grossartigen Eindruck machte der Markusplatz, wo mitunter 30000 Menschen aus allen Ständen, die meisten maskirt, sich bewegten. Es herrschte in allen Dingen grosse Freiheit, ohne dass es zu Streit und Verwirrung kam. Das Hauptvergnügen war das Theater. Während des Carnevals 1679 spielte man in sechs Theatern. In S. Samuel und S. Caëtan wurden italienische Schauspiele von den besten Truppen und in den übrigen vier Häusern sechs Opern gegeben. In S. Anzolo sang man „Sardanapal“ und „Circe“ von D. Freschi, Capellmeister in Vicenza; in S. Luco die Opern „Sextus Tarquinius“ und „le doe Tiranni“, letztere von A. Sartorio, dem ehemaligen hannoverschen Capellmeister, welcher als einer der erfahrensten seines Faches bezeichnet wird. Dort erhielten die Sänger für die zweimonatliche Dauer des Carnevals 250 bis 400 Pistolen. Ausserdem wurde in S. Giovanni e Paolo „Der grosse Alexander“ von Ziani jun. aufgeführt. Das Theater, welches in diesem Jahre alle anderen überflügelte und nebst dem vorigen Grimani gehörte, war S. Giovanni Grisostomo. Die Logen waren reich vergoldet, im Innern von Sammet und Seide. Daselbst gab man die Oper „Nero“ von Palavicini mit dem bedeutenden Sänger G. Fr. Grossi, genannt Siface, welcher wie zwei seiner Collegen 1000 Pistolen erhielt. Das Orchester, in welchem auch Frauen mitwirkten, bestand aus 40 Instrumenten. Am letzten Opernabend veranstaltete Grimani nach der Vorstellung in diesem von mehr als 100 weissen Wachsfackeln beleuchteten Theater einen Ball, zu welchem er zweihundert Edelleute eingeladen hatte. Als Beispiel für den in Venedig's Opern entwickelten Pomp diene die Ausstattung der „Berenice“ von D. Freschi im Jahre 1680: 3 Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten und 100 Rittern zu Pferde; im Triumphzuge 40 Jäger mit Hörnern, 60 Trompeter hoch zu Ross, 6 Tambours, 24 Musiker u. A.; dann 2 Löwen von Türken und 2 Elephanten von Mohren geführt. Berenice's Triumphwagen wurde von 6 Schimmeln gezogen; demselben folgten 6 andere Wagen für Heerführer mit 4 Pferden und 6 für Leute und Gefangene mit 12 Pferden. An sonstigen Vergnügungen gab es mehrere Spielsäle (académies de jeu), getrennt für Adelige und Bürgerliche, jedoch mit ungehindertem Eintritt für Masken. Am beliebtesten war das Kartenspiel Bassette, wobei colossale Summen umgesetzt wurden. Ausserdem Rennen, Kämpfe von Stieren mit Bären und Hunden, Seiltänzer, Marionetten, Taschenspieler, Possenreisser.

Ernst August reiste, trotzdem seine Gattin kurz nach dem Tode Johann Friedrich's auch Schwester und Bruder verloren hatte und tief erschüttert war, am 26. Nov. 1680, also bald nach der Huldigung, mit einem Gefolge von 30 Personen zum Carneval nach Venedig. Die Reise ging über Basel, Genf, Bäder von Aix, wo er, wie auf der Reise

nach Dänemark, beim Umwerfen des Wagens fast ertrunken wäre. Er kam am 15. Dec. im Pallast Foscarini an, machte bereits am 25. das Fest mit, welches der Doge alljährlich an diesem Tage den Senatoren und Gesandten gab, und erhielt vom Senat Crystallsachen, Liqueure u. a. zum Geschenk Damals wurde ein Melodram von A. Sartorio „la Flora“ im Theater S. Angelo gegeben. Inzwischen schrieb die Herzogin Sophie ihre Memoiren nieder. Im März 1681 kehrte Ernst August nach Hannover zurück, wo man zu seinem Empfang ein grosses Ballet vorbereitet hatte. — Ende 1684 ging er wiederum nach Venedig. Seine Gemahlin musste nicht, wie der Adjudant v. Ilten meinte, à son grand regret zurückbleiben, sondern lehnte wiederum die Aufforderung zur Mitreise ab, weil ihr Italien garnicht lieb war (Brief an Frau von Harling). Auch die Angabe, dass der Herzog fast zwei Jahre lang fortgeblieben sei, ist insofern ungenau, als er zwischendurch nach Hannover zurückkehrte. Am 2. Febr. 1685 traf er mit 40 Mann zu Pferde, 5 Kutschen nebst 2 Bagagewagen, alle mit 6 Pferden bespannt, im Palais Foscarini ein. Im Gefolge waren sein Minister Baron von Platen-Hallermund und Gattin (des Herzogs Maitresse), der Hofdichter Mauro, die Musiker Farinelli, P. Vezin und Valoix. Grosse Pracht wurde entwickelt; am 30. April war nach einer Parade von hannoverschen Soldaten unter seinem Sohn Maximilian ein Ball mit Concert und Feuerwerk, wobei vier Springbrunnen zur Erfrischung dienten. Da das Geld, welches Venedig an Subsidien zahlte, an Ort und Stelle wieder ausgegeben wurde, huldigten Adel und Volk dem Herzog. Er nahm noch vier Musiker für Venedig in Dienst. Sein Verkehr mit Künstlern ergiebt sich aus einer Originalabrechnung vom Monat August 1685: die Sängerin Agnesina erhielt 200 Ongari (480 Thlr.) und 300 doppie (1216 Thlr.), welche ihr nach Rom nachgeschickt wurden, die Sängerin Barbaretta 24 Thlr., und für eine andere Cantatrice zahlte man die halbjährige Hausmiethe mit 16 Cechinen im Voraus u. s. w. In verschiedenen Theatern Venedig's wie S. Moise, S. Salvatore, S. Giovanni e Paolo, S. Samuele, S. Giovanni Grisostomo waren Logen gemiethet, welche mehr kosteten, als der Ueberschuss der Subsidien betrug, die der Herzog für seine in den Sold der venetianischen Republik gegebenen Truppen bezog. Auch nach dem Tode Ernst August's hielt der Hof die Logen bei, welche nebst dem Pallast, wie sich aus den Instructionen der Agenten ergiebt, zwischen 1720 und 1726 aufgegeben sind. Von Venedig aus machte der Herzog im Juni einen Abstecher nach Padua und besuchte in dem nahegelegenen Piazzola den reichen venetianischen Edelmann M. Contarini, Procurator von St. Marcus, auf seinem Landgute. Dieser widmete ihm fünf von dem dortigen Dr. Piccioli verfasste Oden und liess sie singen (Il vaticinio della Fortuna, La schiavitu, Il ritratto, Il preludio felice, Il merito in Königl. Bibl.). Contarini führte dort aus eigenen Mitteln auch eine Oper auf, in welcher 60 Amazonen zu Pferde erschienen, 300 andere unter Zelten von Gold-Tuch lagerten und wirkliches Wasser zur Verwendung kam. Im August 1685 reiste der Herzog zurück und war bereits am 1. September in Celle. Die beschleunigte Rückreise mag durch die bevorstehende Entbindung seiner Tochter Sophie Charlotte, welche seit 1684 mit dem Churprinz von Brandenburg, nachmaligen Churfürst und König Friedrich I. von Preussen vermählt war, veranlasst sein. — Schon Anfangs December wurde von Neuem die Reise zum Carneval angetreten; Ernst August langte mit seinem ältesten Sohn Georg Ludwig in den ersten Tagen des Januars 1686 in Venedig an. Diesmal waren Mauro, Strunk und P. Vezin im Gefolge. Auch die Schwiegertochter Sophie Dorothea (Gattin von Georg Ludwig) kam in Begleitung von Ilten's am 19. Januar an, desgleichen Maximilian, welcher damals vom Senat die Generalswürde erhielt. Huldigungen waren für die hohen Herrschaften bereit. Man gab die von D. Gabrieli componirte Oper „Teodora Augusta“, deren Textbuch vom Musiker G. Torelli dem Herzog Ernst August gewidmet wurde; desgleichen in reicher Ausstattung die Oper „Amore inamorato“, welche der Dichter M. Noris der Prinzessin Sophie Dorothea zugeeignet hatte. Es war damals Sitte, die beräuchernden Widmungen nicht vor die Musik, sondern vor die Textbücher zu setzen.

Nach dem Carneval ging Ernst August mit Schwiegertochter nach Rom (19. April), wo dem beabsichtigten Incognito das zahlreiche und prächtige Gefolge entgegenstand. Die Herrschaften besichtigten den päpstlichen Pallast, wo sie vom Majordomus bewirthet wurden, aber eine Audienz beim Papst unterblieb. In Rom spielte Strunk dem grossen Geiger Arcangelo Corelli Violine vor, worauf dieser sagte: „Herr, ich werde hier der Erzengel genannt, ihr aber möget wohl der Ertzteuffel darauf heissen.“ Strunk verliess dann den Dienst des Herzogs (Johannis d. J.), nachdem sein College Abel bereits im Jahre zuvor abgegangen war. Ernst August reiste nach Venedig zurück, wo er am 25. Juni ein grossartiges costümirtes Gondelfest gab, welches von Dr. Alberti mit vielen Kupfertafeln beschrieben ist (Königl. Bibl.) und noch ein Vokal- und Instrumentalconcert veranstaltete. Dann trat er auf wiederholte Vorstellungen seiner Geheimräthe die Rückreise am 4. August über Mantua, Botzen, Augsburg, Nürnberg an und war am 3. September 1686 wieder in der Heimath. Diese Reise, welche 20000 Thlr. gekostet hatte, war seine letzte nach Italien.

Die häufigen Reisen Ernst August's und Georg Wilhelm's hatten allmählich grosse Unzufriedenheit in ihren Landen erregt. Als der Hofmarschall in Celle seinem Herrn darüber berichtete, schrieb Georg Wilhelm von Venedig zurück: „ich möchte wünschen, das ich dem Marschalk könte Lust machen hier zu kommen, damit er mir von so vielem wieder nach Hause kommen nicht schreibe. Der Herr Marschalk kan nicht glauben, wie lustig es hier ist; wenn er einmahl hier wäre, würde er in teutschland nicht wieder begehren“. Auch in Hannover schüttelten die Fürstl. Braunschweig-Lüneburg-Geheimbte-Räthe die Köpfe und schlugen, um die kostspieligen Reisen zu verhindern, Ernst August vor, ein neues Opernhaus zu bauen.

Bislang waren Opern und französische Comödie im sog. Kleinen Schlosstheater gegeben. Dasselbe lag im dritten Schlosshof über der Küche und hatte „in Vier wanderungen“ 60 Logen, jede mit 6 Plätzen; unten standen 6 Bänke für 48 Personen. Erleuchtet wurde das Haus durch vier messingne Kronleuchter, sog. venetianische Lampen, welche „des Butzens nicht nöthig hatten“. Auf diesem Theater brachten auch die Prinzen und Prinzessinnen mit ihrem Hofstaat die Hauptactionen der griechischen und römischen Geschichte, welche von der französischen Comödie in Mode gekommen war, zur Aufführung. Aber für eine Reihe von Opern war dasselbe zu klein.

Ernst August ging auf den Neubau eines Opernhauses ein, wodurch er in den Stand gesetzt war, den italienischen Carneval wenigstens in Kleinem nachzuahmen. Zur Berathung kamen die Herzöge in Wolfenbüttel zusammen, wo ein grosses Theater für 2500 Personen mit 5500 Lichtern bestand. Am 23. December 1687 wurde von der fürstlichen Kammer als Bauplatz das dicht neben dem Schloss an der Leinstrasse gelegene Haus des Patriciers Melchior von Windheim mit Hof, Hintergebäuden und Braugerechtigkeit für 5500 Thlr. gekauft. Bei Vollziehung des Kaufcontracts wurden 1500 Thlr. baar bezahlt; um Weihnachten 1688 wiederum 1500 mit 200 Thlr. Zinsen und das übrige mit 5 % Zinsen in den beiden nächsten Jahren. (Veranlasst durch einen Maskeradenbericht vom Jahre 1688, in welchem die Kaufsumme auf 4500 Thlr. angegeben ist, hat sich dieser kleine Irrthum über zweihundert Jahre lang fortgeschleppt.) Aus der Christwoche 1687 liegt die erste Baurechnung vor. Von Juni 1688/89 wurden 19755 Thlr. und im folgenden Jahre 12138 Thlr. verausgabt. Der Bau, in welchen die im Schloss gelegene Bibliothek hineingezogen wurde, war im Mai 1690 vollendet und kostete incl. Platz etwa 35000 Thlr.

Man hat bislang Th. Giusti für den Baumeister des Theaters gehalten. Dem entgegen wird Sentorini als Erbauer des Theaters genannt („dem Theatro Bawern Sentorini“; Kammerrechnung 1688/89, p. 211). Da unmittelbar nach diesem Citat zwei italienische Maurermeister aufgeführt werden, so muss im Gegensatz dazu Sentorini der Architekt gewesen sein. Wahrscheinlich hat man noch den Rath eines anderen an-

gesehenen Fachmannes eingeholt; denn zur Zeit, als der Bau begann, wurde der Churheidelbergsche Kammerrath und Oberbaumeister Wachter hierher berufen. Derselbe hatte freie Reise hin und zurück, sowie Kost und Logis und erhielt ausser einem Honorar noch zwei goldene Medaillen, was etwa 800 Thlr. Unkosten verursachte. Es herrschte damals eine grosse Bauthätigkeit, da ausserdem das kleine Schlosstheater mit Logen versehen und nebst dem Schlosse neu decorirt wurde. Thomas Giusti war der Theatermaler. Vermuthlich gehörte er der Familie an, aus welcher mehrere Maler der Florentinischen Schule stammen; er hatte die Kirchen des hl. Rochus und Neri in Parma gebaut, und nach seinen Plänen wurde die hiesige katholische St. Clemenskirche weiter ausgeführt. Zuerst aufgenannt wird derselbe, als er zu einer Reise von Venedig nach hier vom dortigen Agenten Mendelin einen Vorschuss von 120 Thlr. für eingekaufte Kunstfarben und Zehrungskosten erhalten hatte, worüber hier am 9. Februar 1689 gebucht ist. Von seinen Decorationen war im Jahre 1779 noch eine erhalten. (Im Orangeriehause zu Herrenhausen, welches 1692 erbaut wurde, hat er die Frescogemälde, Episoden aus dem trojanischen Kriege, gemalt, welche 1865 vom Conservator der Münchener Gemäldegallerie Eichner restaurirt sind.) Giusti, welcher ein Gehalt von 360 Thlr. bezog, soll auch die Maschinerie im neuen Opernhause besorgt haben; jedenfalls nicht er allein, da man in jener Zeit auch wegen eines Malers in Wolfenbüttel betreff Anfertigung von Maschinen für die Oper verhandelte.. Uebrigens lagen damals die Geschäfte eines Architekten, Malers und Maschinisten mitunter in ein und derselben Hand, so z. B. am Münchener Hoftheater.

Das Theater war halbcirkelförmig und hatte ausser Parquet und Parterre vier Ränge, von denen die drei unteren ein jeder 19 Logen enthielten; in der Mitte des ersten Ranges lag die fürstliche Loge. Das Haus war in rothem Maroquin mit vergoldeten Blättern tapeziert, wurde mit Wachslichtern, Hamburger Talglichtern und am Eingang mit acht Fackeln beleuchtet. Es fasste etwa 1300 Personen. Als grosser Vorzug wurde gerühmt, dass man auf jedem Platze die Darsteller hören könne. Die äussere Facade war im Stil des Schlosses gehalten: Parterre und zwei Stockwerke, ohne architektonischen Schmuck; der Eingang für das Publikum eine niedrige Thür, welche auf einen dunklen Corridor führte. Der Neubau erregte allgemeine Bewunderung. Der Operndichter B. Feind, welcher viele Theater gesehen hatte, schrieb (1708): „Von deutschen Opernhäusern ist das Leipziger wol das pauvreste, das Hamburgische das weitläuffigste, das Braunschweigsche das vollkommenste und das Hannoversche das schönste.“ Auch der Abbé J. Toland war voll des Lobes und berichtete (1702) an einen holländischen Minister: „Alles ist in Hannover bei Hofe in gutem Zustande. Es ist allda ein nettes Theatrum mit schönen Logen vor Leute von allerhand Condition und zahlet allda kein Mensch, der in die Comödie gehet, sondern der Churfürst thut alles auf seine Kosten, wie solches auch an anderen Höfen in Teutschland gebräuchlich ist, sowol denen Leuten in der Stadt als denen bei Hofe ein Vergnügen zu machen. Das Opernhaus aber in dem Schloss wird von allen Reisenden billig als eine Rarität besehen, sintemahl dasselbe sowol der Malerei als der Einrichtung wegen das Beste von ganz Europa ist. . . . Der Hof ist durchgehends sehr polit und wird in Teutschland selbst wegen seiner Civilität und übrigen Wohlstandes in allen Dingen vor den Besten gehalten.“ Sowohl die Herzogin Sophie als Lady Montague fanden das Theater bei weitem schöner als das in Brüssel und das Opernhaus in Wien.

Obschon bereits 1681 im Garten zu Herrenhausen mit seinen Cascaden und Springwässern ein Ballet aufgeführt ist, so wurde das Gartentheater in Herrenhausen mit seinen aus Hainbuchenhecken gebildeten Coulissen doch erst vom Mai 1689 bis Juli 1690 mit einem Kostenaufwand von 1594 Thlr. erbaut. Die Angabe von v. Malortie, dass dasselbe unter dem Churfürst Georg Ludwig gebaut sei, ist irrthümlich; dieser liess 1698, als der Baudirector Quirini den Schlossbau in Herrenhausen vollendete, den Garten um das Doppelte vergrössern und mit einem Wassergraben umgeben. Von diesem Theater

sagte Toland: „In Herrenhausen ist ein vollkommen schönes Theatrum aus grünen bänken und sitzen vortrefflich schön gemachet; die Oerter, wo die Acteurs sich aus- und ankleiden, bestehen an jeder Seite aus soviel sommerhäuser; alles ist mit schönen statuen besetzt, davon die meisten verguldet sind, just dahinter aber ist eine vortreffliche schöne Wasserkunst zu sehen.“ Bei den Vorstellungen sassen der Hof und Adel im Parterre und dahinter das Publikum unentgeltlich im Amphitheater. In Freien aufgeführte Schäferspiele mit dunklen Lauben und Bosquets, lauen Sommernächten waren damals an deutschen Höfen sehr beliebt.

Für die Oper war der 35jährige Abate Agostino Steffani als Capellmeister engagirt.

Zu Castelfranco im Venetianischen am 25. Juli 1653 geboren, sang Steffani als Knabe mit schöner Stimme im Kirchenchor von St. Marco in Venedig. Graf Tattenbach nahm ihn mit nach München (1665), wo der Churfürst für ihn sorgte. Der junge „churfürstliche Kammer- und Hofmusikus“ kam zum Hofcapellmeister Kerl in Unterricht und Kost, um „die Orgel schlagen zu lernen“. Dann ging er zur weiteren Ausbildung ein Jahr nach Rom und trat mit 770 Fl. Gehalt wieder in Dienst. Er genoss den Unterricht des berühmten Contrapunktisten Capellmeister Bernabei und veröffentlichte bald als erstes Werk achtstimmige Psalmen (1674). Im folgenden Jahr wurde er Hoforganist. Neben der Musik trieb er Philosophie, Mathematik, wodurch er den Grund zu seinem allgemeinen Wissen legte und studirte Theologie. Nach Beendigung der letzteren erhielt er die Priesterweihe mit dem Titel Abate (1680), und ein churfürstliches Rescript wandte dem „ehrwürdigen Priester, Hof- und Kammermusikus und Organisten“ 1200 Fl. zu. Dann wurde ihm die bayrische Abtei Lepsing zu Theil, deren Einkünfte jedoch nicht gross gewesen zu sein scheinen; seitdem wurde er „Abt von Lepsing“ genannt. (Das Pfarramt lag im nördlichen Theile des bayrischen Schwabens ohnweit Wallerstein und Nördlingen.) Entsprechend dem Musikgeschmack des Münchener Hofes begann Steffani mit Operncompositionen und schrieb für den Carneval 1681 seine erste Oper „Marco Aurelio“. Auf dem Titelblatt des Textbuches heisst er „Kammermusikdirector“. Man fand in jener Zeit nichts Anstössiges daran, wenn ein Priester Opern componirte; wurden doch auch die Costüme der Schauspieler zu kirchlichen Aufzügen benutzt, „weil doch Alles zur Ehre Gottes angewandt wird“. Zum Carneval der nächsten Jahre componirte er „Solone“, „Servio Tullio“, „Alarico il Baltha“. 1686 zum Vicecapellmeister ernannt, schrieb er als letztes Werk für München die Oper „Niobe regina di Thebe“, wollte jedoch, als im Januar 1688 der Vicecapellmeister Bernabei nach dem Tode seines Vaters zum wirklichen Capellmeister ernannt war, nach Italien zurück. Er erhielt am 14. Mai seinen Abschied. Was ihn bewogen hat nach 21jähriger Dienstzeit von München fortzugehen, wo er die Gunst des jungen Churfürsten in vollem Masse genoss, zuletzt eine Gage von 1080 Fl. bezog und als Operncomponist volle Befriedigung fand, ist nicht sicher aufzuklären. Vermuthlich waren seine Schulden von fast 2000 Fl. die Ursache. Der Churfürst tilgte dieselben beim Abschiede in der Weise, dass er Steffani noch ein dreijähriges Gehalt bewilligte, davon die Schulden bezahlte und den Rest von 1281 Fl. ihm nach Venedig übersenden liess.

Der Ruf Steffani's hatte sich durch seine Oper „Servio Tullio“, welche zur Nachfeier der in Wien vollzogenen Vermählung des Churfürsten Max Emanuel von Bayern mit grössestem Pomp in den ersten Tagen des Januar 1686 in München aufgeführt, und deren Textbuch mit 13 grossen Kupfertafeln geschmückt war, auch an anderen Höfen verbreitet. Die Angabe Chrysander's, dass Ernst August bei den Festlichkeiten in München jene Oper gehört und Steffani beredet habe, sein Capellmeister in Hannover zu werden, ist nicht haltbar, da der Herzog, wie erwähnt, in denselben Tagen in Venedig ankam, wie von dort am 3. Januar berichtet wird. Ob er bei der Rückreise im August 1686 München berührt hat, ist unbekannt. Da die Zeit, als man in Hannover mit dem Neubau des Opernhauses begann, genau zusammenfällt mit dem Entschluss Steffani's München zu verlassen, so wird voraussichtlich damals, also im Januar 1688, das Engagement abgeschlossen sein. Steffani kam nach Hannover gereist, wohl um sich persönlich vorzustellen, war voll Dank und Verehrung für die herzogliche Familie und stand seitdem von München aus in anhaltendem Briefwechsel mit dem hiesigen Abate Mauro, welchem er über die dortigen öffentlichen Angelegenheiten berichtete. An diesen Besuch Steffani's

(„qui a passé autrefois à Hanovre") mit Hinzufügung obiger Bemerkungen, welche zweifellos auf das zu Stande gekommene Engagement hinweisen, erinnerte Leibniz den Minister v. Platen im April 1688 von München aus, wo ihm die Benutzung der churfürstlichen Bibliothek sehr erschwert war und er viele Gefälligkeiten von Seiten Steffani's, sowie von dessen Bruder und Baron Scarlatti genossen hatte. (Die Erwähnung eines Bruders ist die einzige Nachricht aus Steffani's Familie. Vermuthlich ist jener Baron der berühmte Musiker Ritter Allessandro Scarlatti, welcher, wie vergessen zu sein scheint, 1680 Abbé und Minister des Churfürsten von Bayern in Rom war [Recueil des gazettes, 16. März 1680].) Nachdem Steffani im Mai von München abgegangen war, mag er immerhin die erwähnten Gelder in Venedig gehoben haben. Er muss dann aber im Sommer oder Herbst 1688 seinen Dienst in Hannover angetreten haben, denn er hatte die Oper Henrico Leone, an welcher Mauro im September dichtete, zu componiren, und diese kam bereits im Jannar 1689 zur Aufführung. Sein Name wird zum ersten Mal in der Calenbergschen Kammerrechnung zwischen Pfingsten 1688 und 1689 aufgenannt: „Dem Capellmeister Stephani für Papier zu Opern 22 Thlr. 14 Gr." Er erhielt 1200 Thlr. Es ist auffallend, dass sein Gehalt während des ersten Jahrzehnts in den Rechnungen nicht gebucht ist. Eine einzige Notiz lautet: „Dem Herrn Abt Stephani sein unterm 25. Februar 1691 als Capelmeister Monatlich 100 Thaler und also jährlich 1200 Thaler gnädigst assigniret, diese Gelder sein bei Lebzeiten des Hochseligsten Herrn von denen Osnabrückschen Geldern bezahlt, nachdem aber selbige cessirt, werden dem Herrn Abt Stephani die Monats 100 Thaler aus der Cammer über seine täglich 18 Thaler bezahlet als eine Besoldung" (Staatsarchiv, Cal. Br. Arch. Des. 22. XIX nr. 67). Jene 18 Thaler werden als Diäten für politische Reisen aufzufassen sein. Auch in den Osnabrückschen Rechnungen des dortigen Staatsarchivs soll der Gehalt nicht nachzuweisen sein, obschon in jenen die Ersparnisse der in Hannover an den für Musikantengehalte jährlich ausgesetzten 1190 Thlr. als Einnahme angesetzt wurden. Vom Mai 1698 an wurden die monatlichen 100 Thlr. als Gage von der Kammer in Hannover ausbezahlt.

Steffani fand hier den Italiener Abate Hortensio Mauro vor, mit welchem er durch Religion und Stand verknüpft war.

Geboren in Verona (1633), erzogen in Padua, wird er bereits 1663 erwähnt, als er mit den Herzögen Georg Wilhelm, Ernst August und der Herzogin Sophie als ersten Frau in die Silberbergwerke des Harzes eingefahren war und darüber ein Gedicht gemacht hatte. 1664 war er mit dem Hof von Georg Wilhelm zum Besuch in Iburg, hauptsächlich um schlechte Witze zu machen, worin er Bewunderungswürdiges leistete. 1674 verherrlichte er in Celle die abgehaltene „Wirthschaft" durch seine Verse. Aus dem Dienst von Georg Wilhelm, dessen italienischer Secretair er war, kam er zu Johann Friedrich, welcher ihm von Ostern 1675 ab ein Gehalt von 400 Thlr. zahlte. In diesem Jahre erhielt er hier durch Bischof Maccioni die erste Tonsur und damit den Titel Abate. 1679 stand er bei Ferdinand von Fürstenberg, Bischof von Münster und Paderborn, in Dienst, welcher eine grosse Freundschaft für ihn hegte. Nach dem Tode des Bischofs (1683) kam er mit obigem Gehalt an den Hof Ernst August's.

Mauro war Hofpoet (notre Apollon nannte ihn die Herzogin Sophie), dichtete fortan die Texte zu den neuen Opern Steffani's und besorgte den italienischen Briefwechsel des Hofes. Er war, wie sein Freund Böhmer, Abt zu Loccum, berichtet, durch seine Dichtungen, Geist und Witz bei Allen sehr beliebt.

Nachdem die Opernsaison vermuthlich am 14. November 1688 begonnen hatte, da von diesem Tage an Wachs- und Talglichter für die Oper, im Gegensatz zum Lampentalg für die Comödie, zur Berechnuug kamen, wurde im Januar 1689 das neue Theater mit Steffani's Oper „Henrico Leone" eröffnet. Diese Eröffnungszeit ist durch Briefe der Herzogin Sophie an Leibniz vom 2. und 27. Januar 1689 (alten Styls) sichergestellt. In dem ersten spricht sie von den schönen Stimmen, welche das Andenken an Heinrich den Löwen wieder lebendig machen, und im anderen glaubte sie Leibniz bereits auf der Rückreise begriffen, um hier Heinrich den Löwen zu sehen. Da

ihre Tochter Sophie Charlotte nebst Gemahl von Berlin am 12 Januar in Hannover ankamen, auch der Landgraf von Hessen-Kassel anwesend war, so dürfte die Eröffnungsfeier des Theaters in jenen Tagen stattgefunden haben.

Damals war auch ein Polichinell-Theater aus Venedig für 351 Thlr. besorgt; vermuthlich das transportable Theater, welches der Hof sich in die Bäder nachführen, auch einmal in der Pyrmonter Allee aufschlagen liess. Dieser Scherz war zumal in Rom sehr beliebt, und der Cardinal Ottoboni liess sogar eine Oper auf einem Puppentheater mit hölzernen Figuren aufführen.

Die Kenntniss der vor 200 Jahren gegebenen italienischen Opern stützt sich auf Textbücher, ein handschriftliches Verzeichniss und einige Partituren (königl. öffent. Bibl.). Einige Textbücher mit den Initialen E. A. und einem springenden Pferde weisen auf Handexemplare des Herzogs hin. Chrysander hat in seiner Händel-Biographie zum ersten Mal jene Opern, 15 an Zahl, der Vergessenheit entrissen; ich kann noch einige hinzubringen, sodass im Ganzen 22 in Betracht kommen. Da der italienische Text und allegorische Charakter der Handlung, welcher die damalige Kunstrichtung beherrschte, nicht für jedermann verständlich war, so ist in einzelnen Textbüchern der Inhalt in französischer und deutscher Sprache den Acten und Scenen vorgedruckt.

Auf die Regierungszeit des Herzogs Johann Friedrich fallen die ersten fünf Opern, von denen Nr. 1, 2 und 3 in handschriftlichen Partituren hier vorhanden sind.

1) 1672. l'Adelaide. Gedichtet von P. Dolfini. Derselbe verwaltete in Venedig die von Joh. Friedrich gemietheten Theaterlogen und veranlasste nach dessen Tode in Anerkennung der militairischen Hülfe, welche er der Republik geleistet hatte, in der Markuskirche einen Gottesdienst mit Aufstellung eines Katafalks (castrum doloris). Die Musik ist von Antonio Sartorio. Zwar steht auf dem Titelblatt der Handschrift Sertorio als Capellmeister Sr. Durchlaucht; es ist aber bekannt, dass eine Oper Adelaide von jenem Sartorio aus dem Jahre 1672 stammt. Dieselbe hat 3 Acte.

Die von Chrysander aus dem Jahre 1674 erwähnte „Oper“ mit dem Titel „Opera von denen Ubergrossen Tapfferen Helden-Thaten Cimons von Athen, dessen erhaltenen Siege . . . in einem künstlichen Feuerwerke vorgebildet werden“ halte ich für ein Feuerwerk, welches vom Artilleriehauptmann Welligen hergerichtet und auch beschrieben ist. In dem Satze „diese Feuerwerks Opera werden angefangen mit einer Soldaten-Music von Pauken, Trompeten, Schalmeyen und Trommeln“ ist das Wort Opera als Plural von Opus aufzufassen; auch sonst ist nur von Militairmusik die Rede, welche den Kanonendonner der Schlachten begleitet. Es war damals üblich, den Feuerwerken Titel und Handlung unterzulegen, wie „Die überwindende Liebe“, „Fridenss-Thron“ u. A.

2) 1677 (?). Antonio e Pompejano (?). In einer titellosen Partitur mit 3 Acten kommen die Namen Antonino, Pompejano, Giulia u. A. vor. Da eine Oper obigen Namens, von A. Sartorio componirt und von Bussani gedichtet, beim Carneval in Venedig 1677 gegeben ist, so handelt es sich wahrscheinlich um diese. — Im Carneval dieses Jahres war hier eine Oper „avec des changements de théâtre sans machines“, zu welcher die Herzogin Sophie eingeladen war.

3) Jahr (?). Il pastor fido, posto in Musica da Pietro Paolo Vannini da Palaestrina. Die fünfactige Oper ist dem Herzog Johann Friedrich gewidmet.

4) 1678. l'Orontea, opera in musica da rappresentarsi di nuovo nel theatro d'Hannover l'anno 1678 per ordine dell' Altezza Serenissima di Madama Benedetta Henrichetta, duchesse di Brunsvick e Luneburg, nata principessa palatina del Rheno. Die dreiactige Oper l'Orontea (Königin von Egypten) war ursprünglich von Cicognini gedichtet, von A. Cesti componirt, der Herzogin von Tagliacozzo gewidmet und 1666 in Venedig gegeben. Erneuert war der Text von dem Hofpoeten de Montalban in Hannover.

5) 1679. l'Alceste. Die Oper war zuerst als l'Antigona delusa da Alceste von A. Aureli gedichtet, von P. A. Ziani componirt, den Herzögen Georg Wilhelm und Ernst

August im Januar 1660 gewidmet und damals im Theater Grimano di S.S. Giov. e Paolo zu Venedig gegeben. 1670 wurde dieselbe im Theater Vendramino gespielt und nun zum dritten Mal unter dem Namen l'Alceste 1679 auf Befehl der Herzogin Benedicta von dem hiesigen Organisten Trento neu bearbeitet. Decorationen und Maschinerie waren von Girolamo Sartorio (Sertorio ist ein Druckfehler). Als Dichter ist im handschriftlichen Verzeichniss Mauro hinzugeschrieben. Die Oper wurde zweimal, nebst der vorigjährigen, Anfangs Februar 1679 beim Besuch der Herzogin von Mecklenburg gegeben, und Ernst August war mit Frau und Kindern dazu aus Osnabrück herüber gekommen. Ein zweites Textbuch beweist die wiederholte Aufführung Ende Juni 1681 bei Anwesenheit der Königin Sophie Amalie von Dänemark, welcher Montalban den Text widmete. Darin wird Valente als Dichter des neuen Prologs und P. A. Fiocco als Componist genannt.

Was von diesen Opern zu halten ist, geht aus den Memoiren der Herzogin Sophie hervor, welche als „Madame d'Osnabruc" 1679 bei ihrer Nichte, der Herzogin von Orléans, zu Besuch war. Dieselbe fand am Hofe Ludwig XIV. die Opern nicht so schön, als diejenigen in Hannover zur Zeit ihres Schwagers Johann Friedrich. Die Franzosen waren von dem Geist, der Grazie und Schönheit der Herzogin hoch entzückt, und Ludwig XIV., dessen Marschall einige Jahre vorher von Ernst August im Felde besiegt war, beschenkte die Gattin desselben mit Diamanten.

6) 1681. l'Helena rapita di Parido, drama per musica da rappresentarsi nel Theatro d'Hannover l'anno 1681. Die Oper wurde gleich der vorigen bei Anwesenheit der Königin Sophie Amalie gegeben. Im handschriftlichen Verzeichniss stehen die Worte „Signor Valenti H. Sartorio le Machine". Beide Männer werden auch im Vorwort des Textbuches genannt, jener als Dichter, letzterer als Maschinist (vergl. Nr. 5). Der hiesige Hofbauverwalter Hieronymus (oder Girolamo) Sartorio hatte auch in dieser Oper die Maschinerie besorgt. Es handelt sich wohl zweifellos um diejenige, welche von D. Freschi componirt und in Venedig während des Carnevals 1677 gegeben war.

7) 1687. Paride in Ida. Trattenimento pastorale per musica di Nicola Nicolini da recitarsi in Hannovere l'anno 1687. In diesem Schäferspiel „Paris am Berg Ida" traten drei Hirten, zwei Nymphen, ein Satyr nebst Chören auf. Es ist ungewiss, ob dasselbe mit der gleichnamigen Oper von Manza identisch ist.

8) 1689. Henrico Leone, drama dà recitarsi per l'anno 1689 nel nuovo Theatro d'Hannover. Von Steffani und Mauro. Man begrüsste die Oper in einem Gedicht „Mala et bona nova. Hannibal ad portas. Henricus Leo reviviscit in opera musica. Hannoverae anno 1689". Zum Verständniss derselben erschien ein „Gantz kurtzer Bericht und Inhalt der Historie von Hertzog Henrich dem Löwen und der Opera, worin Er wird fürgestellet zu Hannover". Darin wurde versichert, dass es „warlich weit besser ist sein Hertze mit einer angenehmen Music, Comedi und Opera gebührender massen zu erlustiren, als dem Bacchus und der Venus eine verdammliche Visite und Opfer zu geben". Die Angabe in diesem Bericht, dass die Herzogin Sophie den Stoff zur Dichtung bestimmt habe, ist nicht zutreffend, denn in einem Brief an Leibniz spricht sie die Vermuthung aus, dass dieser Gegenstand zur Oper gewählt sei, damit die Nachwelt nicht vergesse, welche Lande das Fürstenhaus einst besessen habe. Die Oper wurde jedenfalls zur 500jährigen Jubelfeier der „Belagerung von Bardewick im Jahre 1189" gegeben. Dieselbe hat 3 Acte mit 16, 18 und 12 Scenen. Die singenden Personen sind Heinrich der Löwe, Hertzog zu Sachsen und Baiern (Alt), Mechtilde, sein zweite Gemahlin (Sopran), Idalba, Kaiserliche Prinzessin (Sopran), Almaro, Hertzog von Burgund (Tenor), Errea, Dienerin Mechtilden's, Zauberin (Sopran), Eurillo, Diener des Almaro (Bass), Lindo, Diener des Herzogs Heinrich (Tenor), der Teufel (Bass); ausserdem stumme Personen. Die einzige vollständige Partitur ist im Besitz der Privat-Musikalien-Sammlung des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin und von O. Kade entdeckt. Die Instrumente bestanden aus 1. und 2. Violino, Hautbois, Flauti, Basson, Basso, 1. und 2. Tromba. Der in der

„Harmonie“ abgedruckte „Theaterzettel“ ist nichts anderes, als das bekannnte Verzeichniss der Personen, Scenen, Maschinen und Tänze aus dem Textbuche. Die Oper machte grosses Aufsehen, wurde in deutscher Uebersetzung 1696 in Hamburg und in den beiden folgenden Jahren in Braunschweig und Augsburg zur Aufführung gebracht.

9) 1689. La lotta d'Hercule con Acheleo, divertimento drammatico per il Teatro d'Hannovera nella Estate del 1689. Von Steffani componirt, und wahrscheinlich von Mauro gedichtet. (Vollständige Partituren in Berlin, München, Dresden.)

10) 1689. Alcides, von Steffani und Mauro.

11) 1690. La superbia d'Allessandro, von Steffani und Mauro.

12) 1691. Le rivali concordi oder Atalanta. Von Steffani und Mauro. Die Oper wurde während des Carnevals am 10. und 21. Februar 1693 gegeben und dauerte von 6 bis 11 Uhr. Deutsch erschien sie als „Atalanta oder die verirrten Liebhaber“ zur Ostermesse 1695. (Vollständige Partitur in München.)

13) 1691. Orlando generoso, von Steffani. Ein zweiter Text datirt von 1692.

14) 1691. Il zelo di Leonato Im handschriftlichen Verzeichniss wird Mauro als Dichter, aber kein Componist genannt. Chrysander vermuthet Steffani; die Berliner Bibliothek besitzt jedoch nichts von dieser Oper.

15) 1692. Iphigenie. Als Ernst August am 9. December 1692 die 9. Churwürde erhalten hatte, wurde ein grosses Fest veranstaltet. Während der Cour im Schlosse blies die Musik der Leibgarde unter den Fenstern die von Steffani besonders componirte hannoversche Hymne. Für den Galaabend im Theater hatte Mauro einen Festprolog gedichtet; dann wurde ein allegorisches Ballet von Steffani und hinterher Iphigenie vom Operndichter Postel gegeben, wozu man die berühmte Sängerin Faustina Bordoni mit grossen Kosten hatte kommen lassen. So berichtet v. Malortie (Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgschen Hofes, 4. Heft p. 67, 1864). Die Angabe erscheint etwas zweifelhaft. Allerdings giebt es unter den 25 vom Hamburger Advokaten Postel gedichteten Opern eine unter dem Namen „die wunderbahr errettete Iphigenie“, nach Euripides, Hamburg, allein Postel's Dichtung und erste Aufführung dieser von R. Keiser componirten Oper fallen in das Jahr 1699 in Hamburg. Und was die Sängerin anbetrifft, so wurde Faustina Bordoni erst im Jahre 1693 geboren.

16) 1693. Die siegende Grossmuth, ein dreiactiges Singspiel von Professor Joachim Meier am Gymnasium zu Göttingen. Dasselbe war zu Ehren Ernst August's bei seiner Standeserhöhung componirt Es betrifft die Vermählung Heinrichs, des Sohnes des Löwen, mit Agnes von der Pfalz; der Kaiser und Herzog Heinrich der Löwe traten darin auf. Mit Rücksicht auf die grossartigen Ausstattungen in Hannover bemerkte Meier, „dass man nicht allein mit Fleiss, sondern auch aus Noth sich opereuser Maschinen enthalte, die man gar leicht einführen könnte, wenn der Zustand unseres Ortes solche anzuschaffen capable gewesen“. Unter der Menge von unbedeutenden Gedichten, welche damals zu Ehren Ernst August's verfasst waren, zeichnete sich dieses aus; allein „so ausbündig witzig“ es auch war, wurde doch die Aufführung verboten.

17) Jahr ?. Artaxerxes oder Wettstreit der Grossmuth, ein Singspiel in drei Acten von Prof. J. Meier, welches ebenfalls dem Churfürsten Ernst August gewidmet war. Dasselbe spielte am Hofe zu Persien.

18) 1693. La liberta contenta (die vergnügte Freiheit) oder Alcibiades, von Steffani und Mauro. Die dreiactige Oper wurde während des Carnevals am 3. und 6. Februar gegeben.

19) 1695. I trionfo del fato o le gloria d' Enea, drama per il Theatro el d'Hannover. Von Steffani und Mauro; auch unter dem Namen Trionfo de fatto o Didone aufgeführt.

20) 1695. Bacchanali, celebrati nel picciolo Theatro elettorale d'Hannover. Von Steffani und Mauro.

21) 1696. Briseide, drama per musica per il Carneval 1696. Die Musik war von Steffani, die Dichtung von dem hiesigen Hofjunker Graf Palmieri. Auf eine scharfe Kritik von Mauro antwortete Palmieri und bat Leibniz um sein Urtheil. Dieser fand in der Gegenkritik viel Gelehrsamkeit und missbilligte u. A. das Princip, dass in einem poetischen, namentlich dramatischen Werke Alles, selbst dem Unwissendsten aus dem Volke, verständlich sein müsse.

22) 1697. La constanze nelle Selve, Favola pastorale per musica rappresentata alla corte elettorale d'Hannover negl' ozzi dell' Estate l'anno 1697. Gedichtet von Mauro; „Manza hat die Musik gemacht".

Ausserdem sind handschriftliche Arien von Alceste, Theseus, Atys mit französischem Text vorhanden (Königl. Bibl.). Grösse, Umschlag der drei kleinen Bücher sind einander gleich, und auf dem gedruckten, mit musikalischen Emblemen geschmückten Titelblatt des einen Buches steht der Name Christoph Ballard mit Angabe seiner Wohnung in Paris, wo er seit 1673 alleiniger Hofmusikalienhändler war. Da in den nächstfolgenden Jahren die Opern Alceste, Theseus und Atys von Lully in Paris componirt sind, so werden obige Arien voraussichtlich aus diesen Opern stammen und von Ballard bezogen sein.

Unter den genannten italienischen und deutschen Opern sind je eine von Sartorio, Vannini, Cesti, Ziani, Freschi, Manza, neun von Steffani (darunter drei aus demselben Jahre) und zwei von Meier. Bei den übrigen ist der Componist, desgleichen die Angabe einer „französischen und teutschen Oper" im Jahre 1687/88 unsicher. Man war in Hamburg von der „unvergleichlichen Musik" der Opern Steffani's, welcher als einer der berühmtesten Componisten galt, so begeistert, dass man dieselben von Fiedeler ins Deutsche übersetzen liess. Die Musik dazu ist, abgesehen von den erwähnten vollständigen Partituren, u. A. auch in der Königl. Bibliothek zu Berlin in Arien mit beziffertem Bass enthalten, deren Zahl bei einzelnen Opern 30 bis 70 beträgt (Eitner). Diese Manuscripte (Nr. 21 200 bis 21 204) sind aus der Sammlung des Bibliothekars G. Pölchau nach dessen Tode (1836) erworben und stammen voraussichtlich aus Hamburg, da Pölchau den Rest der einstigen Hamburger Opernbibliothek angekauft hatte. Als Georg III. die Vocalmusik Steffani's von hier nach London zu haben wünschte (1768), wurde zurückgeantwortet: „allein der Vocal Text fehlet, welches daher rühren soll, dass wie mit dem Ableben des Churfürsten Ernesti Augusti die Opern eingestellet worden, mithin die Stimmen eingegangen, man letztere zur Hautbois geschrieben".

Die Opernaufführungen begannen im Winter, zogen sich bis in den Sommer hinein, hatten aber ihre Glanzzeit während des Carnevals, wo ein Fest das andere drängte. Dazu gehörte auch das Abhalten von „Wirthschaften", eine an deutschen Höfen sehr beliebte Belustigung in Aufzügen und Verkleidungen. So u. A. beim Besuch der Herzogin von Mecklenburg (Februar 1679), wobei nach einer Fuchsjagd im grossen Schlosshofe diese Herzogin als Schwedin erschien, Johann Friedrich als venetianischer Edelmann, Benedicta als Perserin, Ernst August als Armenier, Sophie als Rechtsanwalt, ihr Sohn Georg Ludwig als Bauer, sein Bruder als Frauenzimmer und die Tochter Sophie Charlotte als Indierin. 1684 waren mehrere Maskeraden, auf denen die Herzogin Sophie, weil sie ihr Gesicht schon für alt hielt, sich als Türkin und Frau eines Scaramouche (Hanswurst) verkleidete. Im Carneval 1688, zu welchem ihr Sohn Maximilian, der venetianische Generalmajor, eigends von Morea angereist kam, gab es eine Redoute in Masken, wobei auf Veranlassung des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig vier Abtheilungen von Scaramouches gebildet wurden. Der Landgraf mit der Herzogin Sophie führten die blauen an, Ernst August die weissen, Georg Wilhelm die schwarzen und Anton Ulrich die rothen. Jede Abtheilung bestand aus 30 Paaren und sass auf einem grossen Triumphwagen. Voran die verkleideten Trompeter und Pauker in einem Wagen, die Edelleute zu Pferde als Harlequins; auch der Tanzmeister Jemmes hatte eine Abtheilung mit tollen

Figuren. So fuhr man durch die Strassen. Ein Zuschauer meinte, früher hätten wohl die Unterthanen ihre Herrschaft zum Lachen gebracht, jetzt sei es umgekehrt. Noch grossartiger war eine Maskerade, als Sophie Charlotte mit ihrem prachtliebenden Gemahl im September 1692 eine Zeitlang hier waren, wie fast in jedem Jahre. Auf sechs römischen Triumphwagen, ein jeder mit acht Pferden bespannt und von Musketieren begleitet, zog man unter Pauken und Trompeten durch die Stadt. Kleider, Wagen, Pferdegeschirr und Decken waren in jedem Zuge von der gleichen Farbe. Auf dem blauen Wagen sass die brandenburgische Herrschaft, auf dem dunkelrothen die aus Celle, dem gelben die Wolfenbüttelsche, dem weissen die aus Hessen-Kassel, dem hellrothen die hannoversche und auf dem schwarzen alle Personen in Mänteln und Kragen. Glänzend waren auch die Feste im Jahre 1693, als zur Begrüssung des zum Churfürsten ernannten Herzogs Ernst August seine Kinder aus Berlin, sowie die Herrschaften aus Celle, Ostfriesland, Kassel, Sachsen-Eisenach und Standespersonen aus allen Ländern herbeigekommen waren. Man veranstaltete im Januar eine Wirthschaft, wobei die alten Deutschen vorgestellt wurden. Das dazu verfasste Gedicht, in welchem als Zierde der Deutschen ein grauer Kopf und Bart hervorgehoben wurde, feierte das enge Band zwischen Ernst August und seinem Schwiegersohn. Den ganzen Februar hindurch lebte man in Saus und Braus; kein Tag verging ohne Festlichkeit. Ausser Diners und Soupers mit und ohne Beobachtung der Rangverhältnisse, Hofbällen mit und ohne Masken wurde zehnmal französische Comödie (darunter „Psyché“ mit Ballet) und je zweimal die Opern „la liberta contenta“ und „le rivali concordi“ gegeben. Im Schlosshofe liessen Seiltänzer ihre Künste sehen, und während der Tafel erheiterte ein Bauer die Gesellschaft durch komischen Gesang mit Guitarrebegleitung. Aus dem Carneval 1695 liegt folgendes Wochenrepertoir vor: Sonnabend grosse Oper, Sonntag französische Comödie, Montag Maskerade, Dienstag Schäferspiel, Mittwoch Comödie, Donnerstag Oper. Als in dieser Zeit die Königin von England starb, wurde Hoftrauer angesetzt, und man unterbrach die eigentlichen Feste; allein die Oper spielte weiter aus Rücksicht auf Sophie Charlotte, da Berlin noch keine Oper hatte. Schon damals bestand die Sitte, dass man für besondere Feste die Trauer ablegte. 1696 war der Carneval nicht so lustig wie sonst, da Ernst August kränkelte und nur selten an den Diners theilnahm. Gerade aus diesem Jahre sind die Nachrichten über das mitwirkende Künstlerpersonal am ausführlichsten (s. unten). 1697 fielen bei des Herzogs gefahrdrohender Krankheit die Feste ganz aus. Die Geistlichen waren mit den Carnevalsfreuden, welche stets am letzten Februar zu Ende gingen, durchaus nicht einverstanden und rügten dieselben von der Kanzel.

Prachtentwicklung und Zauberkünste waren der Hauptzweck der Oper, mochte ihr Inhalt, in welchem Alles wie Kraut und Rüben durcheinander ging, noch so geistlos sein. Die Decorationen und Maschinerien waren von einer Grossartigkeit sondergleichen. Nur wenige Beispiele. Im ersten Act von „Heinrich der Löwe“ finden wir den Herzog mit seinem Diener im Schiff auf dem Mittelmeer. Ein Sturm bricht los. Heinrich lässt sich in eine Ochsenhaut nähen, das Schiff zersplittert, er schwimmt auf den Wogen. Ein Greif, der über das Meer fliegt, erfasst ihn, wirft ihn seinen Jungen zum Frass vor und fliegt fort. Heinrich löst sich aus der Ochsenhaut und würgt die Jungen. Da kommt ein Löwe, sie zu fressen; der Greif kehrt zurück. Während des Kampfes beider Thiere bricht Heinrich einen Baumast ab und hilft den Vogel niederschlagen. Der Löwe bringt ihm Wildpret und bleibt bei ihm. In den folgenden Acten wird u. A. Heinrich in einer Wolke auf den Kalkberg bei Lüneburg gebracht, der Teufel wirft den Löwen in die Luft. Vor Bardewick wird ein Lager aufgeschlagen und unter Victoria die Stadt eingenommen, „ein Graus von Asch und Blut“. Schliesslich ziehen vier lebende Pferde einen Triumphwagen vorbei; Nymphen und Waldgötter, Teufel und Furien, Helden und Amazonen tanzen umher. (Der Seesturm machte viel von sich reden und kam bei der Aufführung in Hamburg „sehr surprenant“ heraus). In der Oper „le rivali concordi“ wurde Diana's

Wagen in der Luft von zwei weissen Rehen gezogen, ein Erdbeben erschütterte die ganze Scene und das daranstossende Meer. Den Cybellen-Wagen zogen zwei Löwen, Neptuns-Muschel zwei Seepferde und Apollo's Wagen vier Pferde in der Luft; dann erschien das kaledonische Schwein u. s. w. Nach dem ersten Act tanzten Priester der Diana, nach dem zweiten Wald- und Meergötter, nach dem dritten je sechs Geister, Damen und Cavaliere.

Viel Vergnügen hatte der Hof von der Oper; die fürstlichen Herrschaften waren, wie überall, häufig auf der Bühne, und die Herren und Damen des Hofes, deren Wohlerzogenheit und schöne Gestalt gerühmt wird, wirkten mit. Die Etiquette erlaubte es, sich unter das Opernpersonal zu mischen, da man im Gegensatz zu dem missachteten Schauspielerstand den Opernsänger als Künstler ansah; hatte ja auch Ludwig XIV. dem Hofadel gestattet, in Opern mitzusingen. Die Herzogin Sophie scheint trotz ihrer hohen Bildung doch auch an den Zauberkünsten Gefallen gehabt zu haben; wenigstens schrieb sie an Leibniz, welcher im Beginn der neuen musikalischen Aera auf Reisen war, dass seine Bibliothek sich zum Theater verwandelt habe, wo man die schönsten Opern der Welt gebe (Januar 1690).

Die Stellung von Leibniz zur Musik war vornehmlich eine wissenschaftliche. Der grosse Denker arbeitete über mathematisch-musikalische Principien, machte eine Menge der schwierigsten Berechnungen mit Zeichnungen, schrieb eine Abhandlung über Intervalle, Eintheilung der Octave u. A. Im Uebrigen wollte er nur als Dilettant gelten. Als ein Operndichter in Hamburg ihn um seine Ansicht über Opern im Allgemeinen bat (1681), hielt er sein Urtheil für viel zu wenig massgebend, da sogar sehr berühmte Männer darüber verschiedener Ansicht seien. „Gleichwohl aber ist dieses meine unvorgreifliche Meinung, dass ein solches Singschauspiel nichts anderes sey als ein sehr wohl erfundenes Mittel das menschliche Gemüth auf's allerkräftigste zu bewegen und zu rühren, dieweil darin die nachdrückliche Einfälle, die zierliche Worth, die artige Reimbildung, die herrliche Music, die schöne Gemälde und künstliche Bewegung zusammenkommen und sowohl die innerliche als auch die beiden oben äusserliche Sinne, so dem Gemüth vornehmlich dienen, vergnüget werden." Jn der Musik selbst zog Leibniz das Einfache allen Künsteleien vor: „Parmy 100 airs à peine puis j'en rencontre un ou deux, que je trouve forts et nobles, et j'ay remarqué souvent, que ce que les gens du metier estimoient le plus, n'avoit rien qui touchât. La simplicité fait souvent plus d'effect que les ornemens empruntés. Qu'y at-il de plus simple que le chant de ce texte: „Ecce quomodo moritus justus!" cependant toutes les fois que je l'entends (comme je l'ay souvent entendu chanter pendant ce carême par les enfans de choeur dans les rues), j'en suis enlevé, et j'ay remarqué qu'encor les autres le trouvent fort et beau" (Brief an Henfling). Als Leibniz bei der Churfürstin Sophie Charlotte auf ihrem Lustschloss Lützenburg (später Charlottenburg genannt) zu Besuch war, wohnte er der Generalprobe des Singspiels bei, mit welchem die Berliner Oper begründet wurde und berichtete darüber seiner Herrin nach Hannover (1700).

Sowohl in Opern als französischen Comödien (deutsche gab es nicht) war Ballet eingelegt. Auch in letzterer Beziehung ahmte man Versailles nach, wo die Gelegenheitsspiele, welche Molière für die Feste Ludwigs XIV. schreiben musste, meist mit Ballet verbunden waren. Als der Prinz Georg Ludwig seine Cousine Sophie Dorothea in Celle „sans cérémonie" geheirathet hatte und am 19. December 1682 in Hannover einzog, wurde im Theater nach einem von Chateauneuf verfassten Prolog mit den Figuren Hymen, Liebe, Jupiter nebst singenden und tanzenden „Plaisirs" das spectacle „Les amours de Diane et d'Endimion" mit Ballet aufgeführt. (Vielleicht die Oper von Sablière, welche 1671 vor Ludwig XIV. gespielt wurde.) Dabei mussten die Orchestermitglieder Bertrand, Valoix, Vezin nebst einigen ihrer Collegen aus Celle als Schäfer singen, und Farinelli

tanzte ein Solo (wie seiner Zeit auch der berühmte Componist Lully in den Pariser Hofballets). Der Musiker Strunk hatte dazu einige französische Verse ins Deutsche übersetzt. — Bei der Hochzeit von Sophie Charlotte am 28. September 1684 in Herrenhausen, wobei dem brandenburgischen Hofprediger Ursinus in der Traurede der Irrthum unterlief, die Prinzessin auch als Geburtstagskind zu feiern, gab man nach einem Festprolog mit dem Gesange des Flusses Leiné, wobei Farinelli und andere Musiker wieder mittanzten, die Comödie „l'inconnu" mit Musik von Farinelli. (Wahrscheinlich das seit 1675, auch bei Anwesenheit der Herzogin Sophie in Paris mit ungewöhnlichem Erfolg aufgeführte Lustspiel „l'inconnu" von de Vizé und Thomas Corneille.) — Als am 6. October 1685 Sophie Charlotte ihren ersten Sohn Friedrich August geboren hatte, verwandelte sich nach einem Prolog das Theater in einen Garten, und es begann die tragédie de la toison d'or (vermuthlich das von Pierre Corneille 1659 gedichtete „goldene Vliess"), mit Musik von Valoix und Tänzen vom Balletmeister le Comte. Der loyale Chateauneuf hatte beim vorigjährigen Festprologe hervorgehoben, dass Ernst August seinem Hofe in den beiden Schauspielen „Psyché" (wohl das zum Carneval 1671 bei Molière bestellte und von ihm mit Corneille verfasste, mit Musik von Lully) und „Semele" Alles gezeigt habe, was das Theater an pompösen Ausstattungen leisten könne, und dass im „l'inconnu" Decorationen, Musik und Tanz von ausserordentlicher Pracht seien. Beim „goldenen Vliess" fügte er hinzu, dass es wohl wenige Höfe in Europa gäbe, wo so vollkommene Feste stattfänden, als am Hofe Ernst August's.

Ausserdem wurden auch grosse Ballets aufgeführt. Als Ernst August im März 1681 aus Italien zurückkehrte, veranlasste seine 13jährige Tochter Sophie Charlotte im Theater eine „Mascerade mise en balet dansé". In diesem aus 21 Scenen bestehenden Ballet „Le charme de l'amour" tanzten die Prinzessin als Königin der Amazonen, ihre Brüder Christian, Maximilian, Carl und Ernst August, die Hofmarschallin Baronin von Platen mit Sohn, Officiere, Damen des Adels, der Gouverneur der Prinzen, der Balletmeister Jemmes als Satyr u. A. Im Chor tanzten drei Schäfer und drei Schäferinnen, und zwischendurch wurden Verse gesungen, wie denn überhaupt die Ballets unter Ludwig XIV. regelmässig Gesangstücke enthielten. Bald darauf wurde bei Anwesenheit der Königin Sophie Amalie am 26. Juni ein ländliches, zweiactiges Ballet „La chasse de Diane" im Garten zu Herrenhausen (grand jardin de la Leine) aufgeführt. Um einen Begriff von damaligen Ballets zu geben, lassen wir den Inhalt desselben folgen.

Nachdem der Hof in einer hergerichteten grossen Laube das Souper eingenommen hatte, wurde die eine Seite derselben geöffnet, und man blickte auf ein grosses Theater, im Hintergrunde von einem Gehölz, und seitlich von lebenden Bäumen, welche verschiebbar waren, begrenzt. Vier Schatten der Nacht (Prinz von Holstein u. A.) entsteigen als Kobolde der Erde, werden aber von Aurora, bei deren Auftreten 10000 Lichter die Scene plötzlich erhellen, verscheucht, worauf der illuminirte Namenszug der Königin erscheint. Nach Absingen eines Prologs von Aurora begann das Ballet. Drei Schäfer (Prinz Friedrich August, Prinz von Sachsen-Eisenach, Raugraf von der Pfalz) und drei Schäferinnen (Princess von Mecklenburg u. A.) tanzen und singen beim Klange von Sackpfeifen. Desgleichen Endimion (Prinz Georg Ludwig), welcher sich unter die Schäfer mischt. Zwei Reisende kommen, werden von Dieben überfallen und diese von Wilden und Satyrn verscheucht. Ein Affe (v. Folleville) springt herbei, findet eine Geldbörse und lässt sich auf einen Baumstamm nieder. Bettler bitten ihn um ein Almosen, worauf er unter grosser Belustigung ihnen Geld zuwirft. Dann nehmen Bettler und Affe Reissaus vor zwei herankommenden Bären; auch ein Holzhauer erschrickt vor diesen, wirft sich nieder und stellt sich todt. Die Thiere fressen seinen Honig auf und halten ihre Ohren an seinen Mund, um zu hören, ob er noch lebt. Vier Mohren werfen ihre Spiesse auf die Bären, welche beim Anblick der Hunde flüchtig werden. Der Holzhauer, froh, der Gefahr entronnen zu sein, leert mit ein Paar Kohlenbrennern eine Flasche. Die Mohren schleppen auf Tragbahren die beiden Bären heran, welche durchbohrt von Wurfspiessen wie todt daliegen. Während jene sich über die Beute freuen, laufen die Bären davon, die Mohren hinterdrein. Nach dieser 12. Scene wurde die Bühne geschlossen. Im Beginn des folgenden Acts tritt „die Liebe" (Prinz Christian) verkleidet als Jäger auf und

singt; zwei andere Jäger (die Prinzen Maximilian und Carl) verfolgen die Nymphen der Diana, in welche sie verliebt sind. Unter den Klängen der Hautbois tanzen sechs mit Bouquets geschmückte Waldnymphen; es ertönen Hörner, und von Weitem verkünden Trompeten und Pauken, dass der Hirsch erlegt ist. Ein Satyr (Balletmeister Jemmes) lässt die Nymphen nach seiner Geige tanzen und ladet sie ein, der Königin ihre Ehrfurcht zu bezeugen. Noch andere Nymphen, Schäfer und Jäger werden herangelockt und singen bald Solo, bald im Chor, begleitet von Theorben, Clavecins, Bässen, Violen und Geigen. Dann öffnet sich unter Pauken und Trompeten der Hintergrund, und es erscheint unter glänzender Beleuchtung der Zug der Diana. Voran mehrere Reiter, dann zwölf Trompeter und zwei Pauker in reichem, griechischem Costüm auf Schimmeln mit goldverbrämten Schabracken. Sie blasen einen Triumphmarsch, untermischt mit Fanfaren und Symphonien. Dann schwenken sie seitlich ein, worauf unter Hörnerklang eine von Jägern geführte Meute Hunde folgt. Vier Nymphen spielen Flöte (flute douce), in ihrer Mitte der Satyr, welcher mit der Violine begleitet. Es erscheint Diana (Princess Sophie Charlotte) auf einem prachtvollen, von zwei Hirschen gezogenen Wagen, umgeben von Jägern, Schäfern und Dryaden. Zu ihren Füssen sitzt „die Liebe“, seitlich zwei Nymphen. Diana steigt herab und tanzt mit den Nymphen, um ihre Freude über die Gegenwart einer grossen Königin auszudrücken. Blumen werden vor derselben ausgestreut. Flöten, Geigen und Hautbois beginnen eine Symphonie, worauf Diana singt. Nach mehreren Einzeltänzen tritt ein Prinz von Iberien (Prinz Friedrich August) als Jagdgenosse auf. Ein Bauer (Jemmes) sieht denselben mit viel Grazie tanzen, will ihn nachahmen und ergeht sich in allen möglichen grotesken Positionen, sodass Alles lacht. Nach dieser letzten Scene beginnt ein Concert von Violinen, Flöten, Hautbois, Sackpfeifen, Trompeten und Pauken, worauf ein Feuerwerk mit hundert merkwürdigen Figuren das Fest schliesst.

Zur Feier des vorhin erwähnten neugeborenen Enkelkindes gab man auch am 24. Novbr. 1685 ein Ballet „Triomphe de la Paix“, wobei die Musik aus Geigen, Flöten und Hautbois bestand.

Was den Personalbestand der Oper vor 200 Jahren anbetrifft, so scheint 1680 Baron von Reck der Hofcapelle vorgestanden zu haben, da er den Musikern die Gehalte überwies. Musikverständniss wurde vom Orchesterchef nicht verlangt, denn in der Generalprobe zur Oper „Heinrich der Löwe“ rief derselbe dem Violaspieler Pierre Vezin, welcher länger zu pausiren hatte, gebieterisch zu, er solle spielen, dafür werde er bezahlt, nicht um zu faulenzen. Ende der 90er Jahre besorgte Graf Francesco Palmieri aus Pisa die Geschäfte eines Intendanten. Dafür spricht, dass er bei Aufführung seiner Oper Briselde die Anordnungen traf, und dass der damals stark erkältete Leibniz ihn bat, sich bei den Sängern nach einem Mittel gegen Heiserkeit zu erkundigen; diese würden ihm sicher gefällig sein. Auch theilte der Graf an Leibniz die Namen einzelner Sänger und Musiker mit, welche ihren Urlaub angetreten hatten und ersuchte ihn, den Churfürsten davon zu benachrichtigen. Palmieri, welcher als Hofjunker 200 Thlr. Gehalt hatte, bekam bei Aufführung seiner Oper noch eine Vergütung von 400 Thlr. Er war nicht allein Dichter, sondern auch Sänger und wurde bei einem Besuch in Berlin von Sophie Charlotte für die Hauptrolle in einer Oper, bei welcher sie das Orchester leitete, ausersehen. Sein Tod (October 1701) ging der Churfürstin Sophie sehr zu Herzen, und Sophie Charlotte liess ihm in Lützenburg ein Denkmal mit einer Grabschrift von Leibniz setzen.

Als Capellmeister waren A. Sartorio (1666 bis 75) und Vic. de Grandis (1675 bis 80) angestellt. Für die nächsten Jahre fehlen darüber Angaben; vielleicht haben Strunk oder Farinelli die Opern dirigirt, da letzterem einmal Papier zur Oper geliefert ist. 1688 kam Steffani. Derselbe war streng darin, dass die Sänger sich an die vorgeschriebenen Noten hielten und keine eigenen Gesangsverzierungen hinzuthaten. Nach Chrysander galt seine Opernmusik den Zeitgenossen als ein Meisterstück, man lobte sie fast mit denselben Ausdrücken wie später die Händel'schen Opern. Allein das Recitativ war monoton, und das dramatische Element fehlte, es war mehr Concertmusik. Auch die Behandlung der Instrumente bot wenig Eigenthümliches. Gelegentlich versuchte sich auch der Thronfolger Georg Ludwig in der Leitung des Orchesters; aber

gewiss nicht deshalb, weil Steffani die unverträglichen Musikanten nicht habe im Zaum halten können. Als Steffani Staatsmann geworden war, wurde sein Schüler, der rühmlichst bekannte Pietro Torri für den Carneval 1696 als Capellmeister mit 800 Thlr. berufen.

Das Gesangpersonal bestand zur Zeit Johann Friedrich's aus den Italienern, welche in der Schlosskirche sangen. Zur Eröffnung des neuen Opernhauses waren Sängerinnen und Musiker aus Italien engagirt, denen der Agent Mendelin in Venedig 562 Thlr. zur Reise vorgeschossen hatte, worüber hier am 9. Februar 1689 gebucht ist; darunter 42 Ducaten für die Cettarelli in Venedig, welche an ihrer Gage abzusetzen seien. Vermuthlich hat Steffani, welcher im April 1690 in Venedig war, neue Engagements vermittelt; 1691 wollte man die berühmte Sängerin Margherita aus Dresden kommen lassen (ob Margherita de l'Epine, später Frau Dr. Pepusch?). Bekannt ist das Personal aus der Oper Bacchanali (1695): Ruggiero (Atlante), Granara (Bacco), Hamburghese (driade figlia di Fauno), Dianina (Celia), Landini (Clori), Nicoletto (Aminta), Ferdinand (Tirsi, Pastori), Nicolino (Fileno), Clementino (Ergesto). Es erschwert die Forschung, dass die Sänger häufig nur beim Vornamen aufgeführt werden: so Ruggiero Fedeli und Ferdinand Chiacanelle. Sophie Charlotte hatte beide in Bacchanali gehört, sodass wahrscheinlich Ferdinand derjenige ist, welcher von ihr bei Gründuug der Berliner Oper berufen wurde und Ruggiero Fedeli derselbe, welcher als Capellmeister in Berlin erwähnt wird (1701) und beim Leichenbegängniss von Sophie Charlotte die Trauermusik componirt hat. Die Namen Granara, Ferdinand, Nicolini und der kleine Nicolini finden sich in einer Rechnung von Perrücken wieder (1695), welche, das Stück zu 16 Thlr., der herzogliche Kammerdiener für sie geliefert hatte. Die Landini wird wohl die M. J. Agnate Landini aus Rom gewesen sein, welche der junge Schauspieler de Chateauneuf in jenem Jahre heirathete. — Im Carneval 1696 tauchen ausser Ruggiero und Ferdinand mit 400 und 800 Thlr. die Sängerin Torafiy und Clementine mit der grossen Gage von 2000 Thlr. auf. Der Träger des letzten Namens ist bei der ungenauen Orthographie in den Kammerrechnungen vielleicht der vorhin genannte Clementino, ein Abate, welcher mehr als die Anderen galt, da ihm im Theater nicht Talg-, sondern weisse Wachslichter geliefert wurden. Ausserdem wirkten mit Catterina Taelli, Frenreliy, Borosine und Rosane mit 800 Thlr. Letztere ist vielleicht die Schwester von Farinelli gewesen (obwohl von Ecorcheville nicht erwähnt), da er 1707 für seinen Schwager Santi Santielli, den Gatten von Rosane, welche Steffani bekannt war, den Ehrenposten eines Raths des Königs von Spanien in Venedig durch Vermittlung der Churfürstin Sophie zu erlangen suchte. Frau Capellmeister Torri erhielt als Geschenk vier Medaillen. Man liess auch die Italiener aus Celle für 1300 Skudi kommen; darunter die Sängerin Diana, welche extra 100 Thlr. bekam und von Caryren-Trägern ins Theater gebracht wurde. (Sänften, wie sie bei Hofe üblich waren, wurden damals zum Vermiethen eingeführt.) Auch die Musikanten Vezin, Barrey u. A. wirkten gelegentlich als Sänger mit. Ein italienischer Musiker Ginder erhielt für seine Leistungen 500 Skudi, und vom Rathsmusikus Schlöpke aus Hamburg wurde ein „musikalisches Gethön“ aufgeführt. Obschon für den Chorgesang der Adel aushalf, so haben im Carneval 1696 doch auch vier Studenten für 10 Thlr. mitgesungen. Diese Notiz ist die einzige, aus welcher hervorgeht, dass der Singchor des Lyceums zur Oper herangezogen ist. Im Opernjahre 1697/98 waren die Sängerin E. B. Dyrenberg und der berühmte Sänger N. Remolini hier.

Nach v. Malortie findet man auf den Repertoiren (?) die Sänger Pani, Francioni, Cellini, Nicolini, Augustino Granara, N. Gratianini und die Sängerinnen Maria Tallaoni, Signora Victoria. Von diesen war N. Gratianini bereits 1678 in der Capelle der Schlosskirche angestellt, und ein Sänger Granara mit gleichem Vornamen wie jener 1683 in München engagirt. Die geringe Anzahl von Sängerinnen ist nicht auffallend, da weibliche Rollen meistens von Castraten gesungen wurden. Es war den Frauen das öffentliche Auftreten als Sängerin von den Päpsten streng verboten, „denn man wisse wohl, dass

eine Schönheit, welche auf dem Theater singen und dennoch ihre Keuschheit bewahren wolle, nichts anderes thue, als wenn man in die Tiber springen und doch die Füsse nicht nass machen wolle".

Die Ballets wurden vorwiegend von den prinzlichen Herrschaften und dem Adel getanzt, wobei auch Orchestermitglieder, sogar Farinelli herangezogen wurden. Bereits 1666 stand Jemmes als Balletmeister in Dienst, auch le Comte. Erst im Anfang der 90er Jahre wurde von Ernst August aus Berufstänzern ein stehendes Ballet gegründet. Der Tanzmeister Desnoyers erhielt den Auftrag, nicht blos bei kleinen Comödien, sondern u. A. auch für Molière's „Malade imaginaire" Ballets zu arrangiren, welche ebenso wie Comödien von einem zum anderen Tage bereit gehalten werden mussten. Dazu wurden sechs Personen engagirt: die Tänzerinnen Roger, Vezin und Maillart (letztere beiden wohl die Frauen der Musikanten) und als Tänzer Desnoyers (mit 400 Thlr.), Imbeck und Charlot, der Sohn der Amme. Bei reicher ausgestatteten Ballets durften noch zwei Personen hinzugenommen werden. Im Carneval 1696 mit der Ballet-Tragödie Psyché tanzten Desnoyers, ein Tanzmeister aus Hildesheim, die Herren Volmier, Imbeck nebst Frau Vezin, Frau Ruggiero (Gattin des Sängers) und Bertrand (Tochter des Musikus). Dafür erhielt ein Jeder 60 Thlr. Drei Knaben stellten für 9 Thlr. Engel vor.

Das Orchester bestand beim Dienstantritt Steffani's aus Farinelli an der Spitze, den vier Franzosen Valoix, Pierre Vezin, Bertrand, le Comte und den Hautboisten Babel, Barrey, Heroux, im Ganzen also 8 Herren. Ausserdem waren der Hoforganist Coberg, der Orgelmacher Vater, 8 Trompeter und 2 Pauker in Dienst. Der Musiker la Croix genoss das Recht der Pensionirung, welches Ernst August als der erste Fürst in seinem Hause eingeführt hatte. Die Musikanten hatten, wie erwähnt, 115 Thlr. Besoldung und ein Kostgeld von wöchentlich 2 Thlr.; jeder Hautboist 57 Thlr. Der Werth des Geldes lässt sich aus folgenden Preisen ermessen: im Jahre 1690 kostete ein Kalb 1 Thlr. 6 Groschen, 1 Gans 6 Groschen, 1 Pfund Rindfleisch 14 Pfennige, 1 Schock Eier 8 Groschen und für ein Paar Stiefel mit Schnallen musste Ernst August 9 Thlr. bezahlen. Farinelli war 1691 in die Hofcapelle nach Osnabrück abgegangen, was wohl zur Folge hatte, dass in demselben Jahre auf Befürwortung Steffani's der Geiger G. Galloni aus Italien engagirt wurde (später Kaiserl. Hof- und Kammermusikus jubilatus). 1695 wurde Farinelli mit Aufbesseruug seines Gehaltes von 500 auf 700 Thlr. zurückgeholt. Gleichzeitig kamen noch der Violagambist Thielken und der Lautenist Pignietta ins Orchester. Ihr Gehalt von 300 Thlr. lässt auf eine grössere Tüchtigkeit schliessen.

Auch in Betreff des Orchesterpersonals weichen v. Malortie's Angaben ab. Derselbe erwähnt sechs sogen. italienische Musikanten, deren Namen jedoch auf biedere Deutsche schliessen lassen: Krosmann, Schwanebeck, van der Perre, Jender, Zemmer, Behnsen. Sodann zwei Franzosen Maillard, Fleury und der Bombardo-Violist Francio; ferner Allivieri als Calcant und Viol. Valoix als Copist. Dagegen ist zu bemerken, dass Schwanebeck, van der Perre und Behnsen zuerst in der Capelle von Georg Ludwig 1698/99 auftauchen, daher in den Opern unter Ernst August nicht mitgespielt haben können. Ich kann den Widerspruch mit v. Malortie, welcher zwar ein hervorragender Oberhofmarschall gewesen ist, aber für Theater und Musik nie das geringste Interesse gehabt hat, nicht lösen und muss meine den amtlichen Kammerrechnungen entnommenen Angaben aufrecht halten.

Decorationen und Maschinerie besorgte anfangs der Bauverwalter Hieronymus Sartorio, welchen Herzog Joh. Friedrich fast gleichzeitig mit dem Capellmeister A. Sartorio in Dienst genommen hatte. Derselbe erweiterte das Comödienhaus (1678), ging 1685 ab und trat vermuthlich in sächsische Dienste, da von einem Baumeister gleichen Namens die Decorationen zu Strunk's Oper „Alceste" in Leipzig stammten. Nach ihm besorgte

du Cormier die Maschinerie, und für das neue Opernhaus wurde Thomas Giusti als Maler engagirt.

Die Gagen für sämmtliche Comödianten betrugen unter Ernst August jährlich 5 bis 6000 Thlr. und wurden vom Kammerdiener ausgezahlt. Während des Carnevals steigerten sich die Ausgaben bedeutend: so kostete 1695 die Operngarderobe 6938 Thlr., ein Kleid für die Sängerin Landini 138 und die Beleuchtung der Opern 1124. Bei einer Illumination des Opernhauses verwendete man 40 grosse, 32 kleine Fackeln und Wachslichter. Die Gesammtkosten für die Oper im Carneval 1696 beliefen sich auf 12378 Thlr.

Die Politik brachte Steffani in einen neuen Wirkungskreis. Er war ein Mann von mittlerer Grösse und schwächlicher Constitution; Geist, Milde und Klugheit sprachen aus seinen Zügen. (Über sein Portrait s. Concerte). Alle seine Schriften zeigen denselben klaren, durchsichtigen Stil. Er war sich immer seines Zieles bewusst; nüchtern, ohne Leidenschaft, mit unwiderstehlicher Logik, dabei fein in Wort und Schrift (Woker). Von Natur ernsthaft, zeigte er sich in Gesprächen freundlich, wohlwollend und erhielt sich bis ins hohe Alter eine jugendliche, scherzhafte Lebendigkeit und feinste Höflichkeit. So schilderte Händel seinen väterlichen Freund. Obschon in Deutschland gebildet, war Steffani doch durch und durch Italiener, und ganz geläufig ist ihm die deutsche Sprache nie geworden, denn noch in späteren Jahren wurde sein Missverstehen eines deutschen Reglements auf diesen Grund vom Minister zurückgeführt. — Der Herzog Ernst August hatte das Hauptziel seines Ehrgeizes, die Erwerbung der Churwürde erreicht (1692). Steffani brachte die Nachricht des kaiserlichen Beschlusses aus Wien mit und hatte von seinem Herrn als Gegengabe freie Religionsübung für die Katholiken nebst Erbauung von Kirche und Schule ausgewirkt. Als jener auf dem Reichstage von Regensburg seinen Ehrenplatz einnehmen wollte, standen ihm mehrere katholische Churfürsten feindlich gegenüber. Um ihnen die Anerkennung abzuringen, entschloss man sich, den katholischen Capellmeister Steffani, welcher von Leibniz in das deutsche Staatsrecht eingeführt war, als Staatsmann an die katholischen Höfe zu schicken (1693). Um seine wissenschaftliche Begabung zu zeigen, schrieb er ein Buch, in welchem er zu beweisen suchte, dass die Musik eine Wissenschaft sei, welche, der Classe der mathematischen angehörend, den übrigen Geistesthätigkeiten gleichberechtigt wäre. Er war fortan mit dem Titel eines envoyé extraordinaire meist „auf Verschickung“ und gelangte zum Ziele. Ernst August wurde als neuer Churfürst anerkannt (1697), und Sophie, des Dankes voll gegen Steffani, schrieb ihm, dass er sie unter seine Freunde zählen müsse. Während der politischen Missionen fand er noch Zeit, Opern zu componiren.

Ernst August war bei grosser Fettsucht sehr hinfällig geworden. Seine Leibärzte Westhof und Konerding geriethen einmal in einen derartigen Wortstreit, dass nur ein Rescript des Churprinzen eine Aussöhnung zu Stande brachte. Der Churfürst erblindete obendrein und suchte darüber die öffentliche Meinung zu täuschen. Er starb am 23. Januar 1698 im 69. Jahre in Herrenhausen und wurde in der Schlosskirche beigesetzt.

Die Oper ging ein. Einzig und allein auf die Entfaltung von Pracht und die Freuden des Carnevals berechnet, war ihr mit dem Tode ihres Herrn der Lebensfaden abgeschnitten. Aber die Musikaufführungen dieser kurzen Glanzzeit wurden von den Zeitgenossen als Muster gepriesen.

Die fürstliche Residenz in Celle stand hinter Hannover nicht zurück. Zur Vermählungsfeier des Herzogs Christian Ludwig wurden am 12. October 1653 zwei grosse Ballets hinter einander gegeben. Das erste, „Die triumphirende Liebe“ in 18 Scenen, begann mit einem Tanz von vier Bären, worauf die Figuren des Lasters und Ehrgeizes mit einem Geistlichen u. A. in Tanz und Gesang abwechselten. Die Arie des Hofmanns begann mit den Worten: „Ich weiss mich zu schicken mit höflichen bükken, Ich zükke den huht, wens keiner sonst thut“. Nach der letzten Scene begann sogleich

das grosse Ballet „Die römischen Helden"; ihrer zwölf, darunter Scävola, Cincinatus, Cocles. Einige Dutzend Cavaliere, zwei Tanzmeister und der Fechtmeister wirkten mit, und am Schluss im Grand ballet tanzten auch Christian Ludwig mit seinen Brüdern Georg Wilhelm, Johann Friedrich und Ernst August. Die Musik zu den Gesängen und Tänzen ist in der Königl. Bibliothek erhalten. Auch die Geburtstage des Landesherrn wurden im Rittercolleg zu Lüneburg gefeiert: 1663 veranstaltete die Schule eine Maskerade, und im nächsten Jahre tanzten die jungen Ritter ein Ballet „Die Riesen", in welchem 14 mit Keulen und Steinen bewaffnete Kerle durch einen Donnerschlag zu Boden geworfen wurden. Der Gesang wurde von fünf Violinen und zwei Violen begleitet.

Unter dem Nachfolger Herzog Georg Wilhelm war in Celle, welches von Franzosen wimmelte, ausser französischer Comödie auch italienische Oper im Schlosstheater. 12 Italiener, darunter 3 Sängerinnen, waren engagirt (1692). Nach der Besoldung zu schliessen, müssen Diana Constantini und Gaggi die ersten Kräfte gewesen sein, jene mit 500 Thlr., die übrigen ini und ozzi hatten 350. Im März 1693 waren Opern, in welchen die Italiener „in bourlesque agirten". Die Truppe gastirte wie erwähnt gelegentlich auch in Hannover. Im Sommer gingen die Mitglieder nach Venedig zurück, wozu ihnen 70 Thlr. und der Diana 200 als Reisegeld bewilligt wurden. Das Personal änderte sich in den nächsten Jahren nur wenig. Auch Ballets wurden gegeben, u. A. „Les amours de Mars et de Venus ou le vulcan jaloux" (1674).

Das Orchester bestand aus dem Capellmeister Philipp la Vigne, 7 französischen Musikern und 7 französischen Hautboisten, war mithin grösser als das hiesige; ausserdem 10 Trompeter. Wir verzichten auf die Namen der Musiker, da kein einziger auf die Nachwelt gekommen ist mit Ausnahme des Hautboisten P. Marechal, weil er der Oboelehrer von J. E. Gaillard war, welcher seine Studien bei Steffani und Farinelli fortsetzte und ein angesehener Componist in London, auch Mitbegründer der Academy of ancient music wurde. Des Capellmeisters Gage von 512 Thlr. bestand aus 400 Thlr. Sold, 36 für Hausmiethe, 60 als Zulage für ein Pferd, 12 für Holz und 4 für Lichte. Unter den Trompetern muss Frank eine wichtige Persönlichkeit gewesen sein, da er dieselbe Besoldung wie der berittene Capellmeister hatte; seine 512 Thlr. setzten sich zusammen aus 400 Thlr. Sold, 50 Kostgeld, 20 für deput. Ochsen, 10 für zwei deput. Schweine, 4 für deput. Hammel und 28 für Fourage. Die Hofhaltung in Celle war glänzend; es wurden für die Capelle 2565 und für Comödie und andere Lustbarkeiten 8883 Thlr. verausgabt. Nach dem Tode von Georg Wilhelm (1705) ging die Capelle ein, und der genannte Capellmeister wurde mit 200 Thlr. pensionirt.

Um von dieser Hofcapelle französische Instrumentalmusik, vorzugsweise die Compositionen Lully's, zu hören, wanderte zwischen 1700 und 1703 ein junger Chorschüler vom Michael-Gymnasium zu Lüneburg mehrere Male zu Fuss nach Celle: es war Johann Sebastian Bach!

---

2. Concerte.

Die Direction der Instrumentalmusik am Hofe Ernst August's lag in der Hand von J. B. Farinelli, welcher darin Steffani gegenüber eine selbstständige Stellung hatte. Als die Königin-Mutter Sophie Amalie von Dänemark in Herrenhausen zu Besuch war (1681), spielten während der Abendtafel die französischen Violinisten „wie gewöhnlich recht vortrefflich", und zwar liess Farinelli „die Arien des berühmten Lully hören, welcher

Alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte" (25. Juni). Man rühmte Farinelli nach, dass er „vor dem Beginn selbst eine Violine rein stimmte und zwar mit Bogenstrichen, nicht mit Fingerknippen. Wenn das geschehen, strich er sie dem ersten Violinisten, eine Saite nach der anderen, so lange vor, bis beide ganz richtig zusammen stimmten. Hernach that der erste Violinist die Runde, bei einem jeden insonderheit und machte es ebenso. Wenn nun einer fertig war, musste er seine Geige alsobald niederlegen und sie so lange unberührt liegen lassen, bis alle Anderen auf eben dieselbe Weise gestimmt hatten. Und solches that eine schöne Wirkung. Bei uns stimmen sie alle zusammen und halten das Instrument unter dem Arme, das giebt niemals eine rechte Reinigkeit" (Mattheson). Der Gymnasiast Telemann in Hildesheim hörte von dieser Capelle öfter französische Musik spielen und war hoch entzückt: „hier ist der beste Kern von Frankreichs Wissenschaft".

Die Musikgeschichte nennt von Farinelli's Compositionen einen kleinen Tanz für Violine, zur Gattung der Follies d'Espagne gehörend, welcher in England „Farinell's Ground" genannt wurde, und auf dessen Melodie man Spottlieder absang (Chrysander). Dem gegenüber stehen die nachfolgenden neuen, mir überlassenen Forschungen von J. Ecorcheville in Paris (s. Oper). „Die Follia ist ein sehr alter portugiesischer Tanz, welcher an keine besondere Melodie gebunden ist und bereits vom Spanier de Salinas erwähnt wird (1577 p. 309). In Farinelli's Form waren die Follies in Frankreich bekannt, und Lully schrieb eine air de hautbois sur les Folies d'Espagne 1672 (Bibl. in Versailles). Michel Farinelli (s. Oper) concertirte 1668 in Lissabon vor der Königin von Portugal, componirte in Paris 1672 mehrere Arien für Dumanoir, den König der Geiger, und war dann von 1675 bis 1679 Musiker bei König Carl II. in London; er schrieb in einer ungedruckten Biographie (im Besitz von Ecorcheville) „mes préludes, mes sonates, mes follies d'Espagne et d'Angleterre ont paru avant les pièces de Mr. Corelli . . . et, en effet, mon mss. contient la Basse continue des Folies traditionelles." Demnach scheint Michel Farinelli diese Melodie aus Portugal mitgebracht und in Frankreich, dann in England bekannt gemacht zu haben. Die unter dem Namen „Farinell's Ground" in England berühmt gewordene Melodie stammt also wahrscheinlich von dem damals schon rühmlichst bekannten „pensionnaire" Carl II., Michel F., (welcher in der Musikgeschichte vergessen ist), und nicht, wie bisher angenommen, von seinem weniger bekannten Bruder Jean Baptiste F., dessen Aufenthalt in England nirgends erwähnt ist, und welcher wohl sicher nichts gethan hat, um die Legende, welche ihm schmeichelte, zu zerstören." Die Composition schien verschollen. Ich fand dieselbe in einer Sammlung von Variationen über verschiedene Themen, welche der Musikverleger John Playford unter dem Titel „the division Violin: containing a Collection of Divisions upon several Grounds for the Treble-Violin, London, 2. Aufl. 1685 herausgegeben hat (Königl. Bibliothek). Das Originalthema mit 16 Takten in D-moll ist schön und eigenartig; demselben folgen 10 sehr einfach gehaltene Variationen mit einigen Takten Grundbass. Die Bezeichnungen „a division on M. Farinell's Ground" und „Farinell's division on a ground" gestatten den Schluss, dass Thema und Variationen von ein und demselben Verfasser sind. (Das Stück kam in die Hände von Corelli, welcher 1672, also in demselben Jahre wie Michel Farinelli, in Paris war, dessen mehrfach behaupteter Besuch in Hannover sich hier jedoch nicht nachweisen lässt. Derselbe schrieb über das Thema 24 Variationen mit Grundbass unter dem Namen „Follia" in der letzten Sonate seines Op. 5, welches er am Neujahrstage 1700 von Rom aus der Churfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg widmete; vermuthlich als Erinnerung an ihre hannoversche Heimath, wo J. B. Farinelli das Stück seines Bruders Michel gespielt haben mag. Erst jetzt lässt sich feststellen, dass Corelli das Thema etwas abgeändert hat.) Im Uebrigen sind hier von Farinelli 10 Flötenconcerte handschriftlich in einem livre pour la flute erhalten, welche er zum Neujahrstage 1697 bis 1706 componirt hat. Dieselben bestehen aus einer Menge von kleinen Sätzen, so

das erste aus einer Ouverture, Gavotte, Bourrée, Rondeau, Menuet, Prélude, Sarabande, Bourrée, Menuet, Rigaudon, Trio, Menuet, Air, Passepied, Sarabande, Gavotte und Menuet. Ausser zwei „Aria“ für Sopran mit Begleitung von 1. und 2. Violine, Viola und Bass, die eine mit der Jahresangabe 1734, welche O. Kade (l. c.) als Compositionen Farinelli's, aber ohne Angabe des Vornamens, citirt, und der erwähnten Musik zum Lustspiel „l'inconnu“, welche verloren zu sein scheint, sind sonstige Werke Farinelli's nicht bekannt.

In obigem Buch sind noch mehrere Dutzend Flötencompositionen enthalten: von Venturini (ebenfalls zum Neujahr 1707 bis 1709 verfasst), Baron von Kielmansegge, Corelli und, wie Chrysander meint, von dem Mitglied der hannoverschen Capelle Nouvelan. Da jene Concerte als „Concert pour le Nouvel an 1697“ und folgende bezeichnet werden, so ist der letztgenannte Musikername wohl als „Neues Jahr“ aufzufassen. Die Flöte muss eine grosse Rolle gespielt haben, da ausserdem noch 78 Stücke und 3 Suiten von J. B. Loutter vorliegen. Von sonstigen Handschriften besitzt die Königl. Bibliothek eine Reihe kleiner Clavierstücke mit den Initialen „E. A. 1687“ auf dem Titelblatt; darunter eine Gavotte von la Begne und eine Courante von Chambonières (jener vermuthlich der Hoforganist und letzterer Clavierspieler bei Ludwig XIV.), desgleichen für Guitarre vier „Couplets de folles“.

Von Vocalmusik ist nur wenig bekannt. Am Neujahrstage 1686 wurde vor der Herzogin Sophie durch 15 kleine Knaben „Kaisers Augusti Schätzung und Christi unseres Heilandes Geburtsbeschreibung“ vom Consistorial-Procurator Coberg, und zwar „auf Opern-Art“ aufgeführt. Es war ein Gemisch von gebundener Rede, Arien und Chören, wobei die Darstellung u. A. darin bestand, dass die drei Weisen aus dem Morgenlande einschliefen und wieder aufwachten. Ein neuer Textabdruck (1694) lässt auf eine wiederholte Aufführung schliessen. — Ausserdem liegt eine Academia per musica vor, bestehend aus einer italienischen Cantate des Grafen Palmieri mit den Figuren Fato, Giunone, Clio, Gloria und Amore. Die Aufführung fand am 18. November 1695 statt bei der Vermählung von Charlotte Felicitas, der Tochter Johann Friedrich's, mit dem Herzog Rinaldo I. von Modena, welcher sich durch den Bevollmächtigten Marquese S. d'Este, einlogirt im prachtvoll meublirten Hause des Landrentmeisters auf der Neustadt, vertreten liess. Palmieri hatte bei Leibniz angefragt, ob er in seiner Dichtung sich auf einen einzigen Vornamen Charlotte beschränken dürfe, womit dieser einverstanden war, wie er auch die Schönheiten der Dichtung und Musik voll anerkannte. Bei dieser Ceromonie wurde der bekannt erste Fackeltanz bei Hofe aufgeführt.

Nach dem Tode Ernst August's hatte sein Sohn der Churfürst Georg Ludwig die Oper eingehen lassen. Seine Cousine Charlotte von Orléans meinte, „dass man die Freude nicht zu Hannover jetzt sieht, wie vor diesem, der Churfürst ist so troid, dass er Alles in Eis verwandelt, das waren sein Herr Vater und Onkel nicht.“ Er war aber Musikfreund und liess sogleich die Hofcapelle verstärken, sodass dieselbe bereits zu Ostern 1698 aus 17 Musikern bestand. Ausser Farinelli an der Spitze waren 9 Franzosen im Dienst: P. Vezin, Maillart, Fr. Venturini, Bertrand, Mignié, die drei Hautboisten Fr. Desnoyers, M. Desnoyers, de Loges und der Bassviolist Monare (vermuthlich der spätere Kirchencapellmeister in Reggio). Die 7 deutschen Musiker waren: van der Perre, Buitern, Behnsen, Schwanebeck, Gronemeyer, Fr. Lotti und Ennuy. Heirath und Pathenschaft machten die Musiker meist unter sich ab. Der Organist Coberg gab der Churprinzessin Sophie Dorothea Clavierunterricht und erhielt dafür jährlich 60 Thlr. Einen Zuwachs bekam die Capelle durch fünf Hautboisten aus Berlin (1704), welche Mattheson bei seinem Besuch, wobei er Farinelli und Venturini kennen lernte, „absonderlich als auserlesenste Bande Hoboisten“ schätzte. In den nächsten Jahren verdrängten die deutschen Musiker die Franzosen.

Georg Ludwig behielt französische Comödie und Ballet mit dem übernommenen Personal bei; jeder Tänzer hatte 50 und der alte Tanzmeister Jemmes einen Gnadengehalt von 462 Thlr. Der Churfürst gewährte dem Publikum freien Eintritt zum Theater, wobei die Logen vom Oberhofmarschallamt vertheilt wurden. Als seine Schwester Sophie Charlotte mit ihrem Schwager Markgraf Albrecht, welcher als Kutscher in seidenen Strümpfen, gestickten Sammetrock und grosser Perrücke sie von Berlin nach Hannover gefahren hatte, zum Carneval 1702 kamen, gab der Hof eine Mummerei „das Gastmahl des Trimalchio". Und zwar in derselben Weise, wie der Schriftsteller Petronius das römische Fest geschildert hatte; Leibniz hat dasselbe beschrieben. Dagegen fehlte eine Theaterfestlichkeit bei der Hochzeit von Georg Ludwig's Tochter Sophie Dorothea mit Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preussen (1706).

Ganz besonders pflegte man die Musik im Schloss Herrenhausen, dem Wittwensitze der Churfürstin Sophie, wo an jedem Abend gesungen und gespielt wurde. Farinelli stand bei ihr in Gunst, und eine Sängerin Anna Sophie Gutjahr war von Ostern 1698 bis Mich. 1699 mit 300 Thlr. in Dienst. Auch der Franzose du Pré sang als Gast; vielleicht auch eine der früheren Opernsängerinnen in Hamburg Meintzen, welche damals als Frau Obrist Nirot hier lebte. Sehr beliebt bei Hofe waren die Kammerduette von Steffani, lyrische Gesänge für zwei Stimmen mit Generalbass, welche werthvoller als seine Operncompositionen eine Berühmtheit erlangt haben. Dieselben waren vorzugsweise für die Hofdamen geschrieben; die Dichtungen meistens von Mauro, auch von Palmieri. „Des Teufels ist es (schrieb Mauro 1707 an Steffani), dass diese Musikanten, welcher zwei sind, sich so abmatten. Und Sie sind die unschuldige Ursache davon . . Sie mögen den Segen spenden, die Firmung und Priesterweihe, excommuniciren, was Sie wollen, weder Ihr Segen noch Ihr Fluch wird jemals so viel Gewalt und Lieblichkeit haben, oder so viel Hithos und Pathos, als Ihre liebenswürdigen Noten. Man hört hier nicht auf, sie zu bewundern und anzuhören." Damit waren jene Duette gemeint.

Mehr Verständniss für Musik hatte Sophie's Tochter, die Churfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg. Als Kind auf dem Clavier von Coberg unterrichtet, hatte sie schon als 11jähriges Mädchen in Paris, wo sie mit ihrer Mutter zu Besuch war, durch ihr Clavierspiel Bewunderung erregt. Nach ihrer Verheirathung versammelte sie am Hofe, zumal in Schloss Lützenburg, einen Kreis gelehrter und geistreicher Personen um sich und wurde die eigentliche Seele der Musik, da ihr Gemahl keinen Geschmack daran fand. Fast täglich spielte sie eine Stunde Clavier und berief zweimal Coberg zu ihrer weiteren Ausbildung; sie war hochentzückt von den Kammerduetten ihres Freundes Steffani und dirigirte sogar in Hofconcerten. Capellmeister und Sänger standen speciell in ihrem Dienst. Ihr verdankt man die Gründung der Berliner Oper, indem sie zur Vermählungsfeier ihrer Stieftochter in Berlin zum ersten Mal die Aufführung eines Singspiels mit Ballet, und zwar „la Festa del Hymeneo", am 1. Juni 1700 veranlasste. Grossen Antheil an dieser Vorstellung hatten hannoversche Künstler. Mauro dichtete den Text, Giusti wurde für Malerei und Architektur von hier verschrieben, und ausserdem wirkten zwei ehemalige hiesige Künstler mit: die Sängerin A. S. Gutjahr und der Sänger Ferdinand. Näheres über die Gründung dieser Oper, deren 200jähriger Gedenktag spurlos in Berlin vorübergegangen ist, habe ich in der Neuen Preussischen Zeitung vom 1. Juni 1900, Nr. 252, veröffentlicht.

Wenige Monate nach dem Tode Ernst August's war Steffani in politischen Missionen wieder auf Reisen gegangen und hatte als Secretair den jungen Barkhaus mit sich, einen Sohn des Oberhofpredigers, welchen das Herzogspaar bei der Uebersiedelung aus Osnabrück mitgebracht hatte. Während Steffani's Abwesenheit wurde sein Gehalt von 1200 Thlr. an den hiesigen Kaufmann Calligari und seinen Schützling den Hofjunker de Nomis ausgezahlt. Er war in den nächsten vier Jahren $2^1/_2$ Jahre von hier abwesend und stand in fortlaufender politischer Correspondenz mit dem musikliebenden Churfürsten

Johann Wilhelm von der Pfalz, welcher in Düsseldorf residirte. Am 2. März 1703 trat er in dessen Dienste und wurde zum Geheimrath und Präsidenten des geistlichen Raths resp. zum Regierungspräsidenten ernannt; mit einem Gehalt von 1500, dann 1800 Thlr., Kostgeld für vier Diener und Fourage für acht Pferde. Mit dieser Ernennung war der Adel verbunden. Die Angaben, dass Steffani seinen Capellmeisterposten in Hannover erst aufgegeben habe, als Händel 1710 hier angestellt und dann in churpfälzische Dienste getreten sei, sind irrthümlich. Am 13. September 1706 wurde er von Papst Innocenz XI. zum Bischof von Spiga i. p. I. (im spanischen Westindien) ernannt, wozu ihm Georg Ludwig und der König von Preussen herzlich gratulirten. Der Churfürst enthob ihn seiner bisherigen Stellung, machte ihn zum „obristen Eleemosinario oder Grand Aumonier" und liess ihn die italienische und lateinische Correspondenz mit dem Hofe Braunschweig fortführen. Von November 1708 bis April 1709 war Steffani in Rom. Der Papst hatte grosses Vertrauen zu ihm, ernannte ihn zu seinem Hausprälaten, Thronassistenten, zum Probst von Selz und Abt von St. Stephan in Carrara, womit reiche Einkünfte in Aussicht gestellt waren. Obendrein wurde er apostolischer Vicar von Norddeutschland (6. April 1709), als welcher er in der Churpfalz, Braunschweig und Brandenburg die Aufsicht über die Katholiken hatte. Seine Rückkehr erfolgte über Venedig, wo er Mitte Mai einige Tage verweilte, von Georg Ludwig dessen Pallast zum Logis angeboten erhalten hatte und vermuthlich damals, in Begleitung des Barons von Kielmansegge, die Bekanntschaft von Händel machte.

Georg Friedrich Händel hatte schon früher einflussreiche Hannoveraner und Engländer in Venedig kennen gelernt, welche ihn zu gewinnen suchten, nach Hannover und London zu kommen; er wollte jedoch zuvor Italien durchwandern. Beim Zusammentreffen mit Steffani und Kielmansegge galt er bereits als einer der berühmtesten Componisten italienischer Opern und als Clavier- und Orgelspieler ersten Ranges. Jene Männer überredeten ihn, den Capellmeisterposten bei Georg Ludwig anzunehmen, da dieses der beste Weg sei, bei der in Aussicht stehenden Erhebung des Churfürsten auf den englischen Thron, in London sein Glück zu machen. Händel ging nun darauf ein, jedoch unter der Bedingung, dass er zuvor sein Versprechen halte, die Freunde in London zu besuchen.

Inzwischen war Steffani im Juni nach Düsseldorf zurückgekehrt und langte im November 1709 in Hannover an, wo er als Vicar residiren wollte. Er trat mit dem Gepränge eines Kirchenfürsten auf und spendete zum ersten Mal die Sacramente; denn während seiner Capellmeisterschaft hatte er niemals priesterliche Functionen ausgeübt. Das hannoversche Herrscherhaus war ihm befreundet geblieben, und der Hof, die Minister fanden in ihm einen gastfreien, liebenswürdigen Wirth. Er wohnte anfangs nahe beim Schloss, später in dem jetzigen katholischen Vereinshause neben der Kirche. Da er bis 1. August 1710 ununterbrochen hier anwesend war, so dürfte die Angabe, dass er zu Anfang 1710 Händel in Venedig habe kennen lernen, nicht haltbar sein.

Im Frühjahr 1710 war Händel auf der Durchreise in Hannover und wurde von Steffani bei Hofe vorgestellt, wobei er voll des Lobes über seines Freundes Güte war, der ihm Anweisungen für ein ferneres Verhalten gab. Am 16. Juni 1710 wurde Händel zum churhannoverschen Capellmeister ernannt. Er erhielt den ausbedungenen Urlaub nach London und componirte dort in vierzehn Tagen seine Meisteroper Rinald, in welcher die Kammersängerin des Churfürsten von Hannover Signora Pilotti Schiavonetti die Armida sang. Im Herbst 1711 trat er, 25 Jahre alt, seine hiesige Stelle an. Um dieselbe Zeit kehrte auch Steffani von einer Berliner Reise zurück, sodass Beide hier zusammen lebten. Händel's Gehalt betrug im ersten Jahre (Johannis 1710/11) 1000 Thlr. und im zweiten mit dem Invalidenabzuge 916 Thlr. 24 Gr. Da hier keine Oper war, konnte er auch seinen Rinald nicht zur Aufführung bringen, wie v. Malortie und der Regisseur Hermann Müller (Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover 1876) behaupten. Er war auf Kammermusik beschränkt.

Händel's Orchester bestand aus 18 Musikern: Farinelli, den 3 Franzosen Fr. Venturini, P. Vezin, Barrey und 14 Deutschen: van der Perre, Lutter, Schmidt, Schwanebeck, Gronemeyer, Barband, Ennuy, Schüler, Esaias, Rewend, Klotz, Seefarth, Wolle und Graep. Die Deutschen hatten 100, die Franzosen 115 Thlr. Gehalt. — In Hannover componirte Händel zur Uebung der Prinzessin, späteren Königin Caroline, dreizehn im Original erhaltene Kammerduette im Stil Steffani's, zu denen Mauro den Text geliefert hatte; vermuthlich auch neun deutsche Lieder und einige Claviersachen.

Obschon Händel an einem Hofe lebte, der sich durch Musikliebe vor vielen Fürstenhäusern auszeichnete, kann es nicht Wunder nehmen, dass er sich nach den Triumphen seiner Opern zurücksehnte. Auch drängten ihn seine englischen Freunde, bei dem ungünstigen Verlauf der italienischen Oper in London möglichst bald wieder zu kommen. Er nahm daher um Johannis 1712 von Neuem Urlaub. Da die Königin Anna von England ihm eine Leibrente von 200 Pfd. bewilligte, kehrte er nicht zurück, brach mithin seinen Contract. Georg Ludwig war darüber sehr erzürnt und wollte, als er den englischen Thron bestiegen hatte, von Händel nichts wissen. Erst auf einer vom König veranlassten Wasserfahrt auf der Themse (22. August 1715) brachte Baron Kielmansegge, welcher seinem Herrn nach London gefolgt war, die Aussöhnung zu Stande: auf dessen Wunsch hatte Händel zu diesem Fest die berühmte „Wassermusik" geschrieben, und als der König, hoch entzückt davon, nach dem Componisten fragte, wurde derselbe ihm vorgestellt und wieder in Gnaden aufgenommen. Nach einigen Wochen zahlte man ihm von hier aus die bis dahin zurückbehaltene Urlaubsgage nach: „Dem gewesenen Cappel Meister George Friedrich Händel über eine bis Johannis 1712 gehabte Besoldung noch diejenige 6 Monate, so er mit erlaubniss in Engelland zugebracht auf Allergnädigste Ordre sub dato St. James den 10./21. October 1715 bezahlet mit 500 Thaler". Nach dieser den Kammerrechnungen entnommenen Notiz (Doebner) steht sein halbjähriger Urlaub gegenüber anderen Angaben fest. Da jene Nachzahlung der Gage ein zweifelloser Beweis für die Aussöhnung des Königs ist, so muss die als Veranlassung derselben kurz vorhergegangene Wassermusik auch 1715 componirt sein. Wenn Chrysander nachträglich (III, 145) die Composition der Wassermusik in das Jahr 1717 verlegt, wo ebenfalls eine Wasserfahrt auf der Themse stattfand, so spricht dagegen, dass der König bereits 1716 mit Händel versöhnt war, da er ihn in seinem Reisegefolge hatte. Mehr ist über Händel's Capellmeisterthätigkeit und 9monatlichen Aufenthalt in Hannover nicht bekannt; es scheinen alle Correspondenzen darüber zu fehlen.

Steffani, welcher hier als Kirchenfürst von Anfang an auf hohem Fusse gelebt hatte, konnte mit den Einkünften der Propstei Selz, von denen die Jesuiten das Meiste einstrichen, und seinen übrigen Erträgnissen als Vicar und aus den Abteien von Lepsing und Carrara nicht auskommen. 30 000 Thaler hatte er zugesetzt, sein disponibles Vermögen war aufgezehrt, sodass er erklärte, fernerhin als Vicar hier nicht leben zu können. Verbittert über die Selzer Angelegenheit wohnte er dann als Gast beim Bischof von Münster. Als Georg I. von Juni 1716 bis Januar 1717 in Herrenhausen verweilte, mit Händel in seinem Gefolge, kam auch Steffani im September hieher. Französische Comödie war an jedem Abend, aber keine Oper. Während dieses Getümmels, wo Schaaren von Engländern die Stadt füllten, sodass man kaum ein Unterkommen finden konnte, starb am 14. November Leibniz. Wohl nie ist ein grosser Mann, obendrein mit so hervorragenden Verdiensten um sein Herrscherhaus und nach 40jähriger Dienstzeit von einem Fürsten kleinlicher misshandelt worden, als Leibniz von Georg I. Steffani weihte dann die hiesige katholische St. Clemens-Kirche ein (1718). In demselben Jahre lernte ein Anonymus auf der Durchreise ihn kennen und schrieb: „er spielte in dem Orchester die Flöte, das Spinet und andere Instrumente, präsentirte sich auch auf dem Theatro und agirte mit in der Opera. Von seiner Person kann man abnehmen, was der Hazard, die Gunst und die Qualitäten vermögen. Diese Metamorphosis eines Comedianten in einen

Bischof kam mir ebenso lächerlich vor, als in dem Luciano die Verwandlung einer Courtisanin in einen Philosophum" (Neue und Curieuse Relation von Einem Reisenden u. s. w. 1718). Wohl mag Steffani gelegentlich bei Hofe Arien gesungen haben, aber Opernvorstellungen gab es in Hannover nicht. Er legte das Vicariat nieder und reiste nach Italien (1722), in der Hoffnung, dort bleiben zu können. Es wurde ihm die Ehre zu Theil, zum lebenslänglichen Präsidenten der von seinem Schüler Gaillard mitbegründeten Academy of ancient music in England erwählt zu werden (1724); die Compositionen, welche er dieser Gesellschaft einschickte, wie überhaupt Alles, was er nach der Ernennung zum Bischof componirt hatte, erschienen unter dem Namen seines Secretairs Gregorio Piva. In Rom sang er noch einmal als alter Herr beim Cardinal Ottoboni; seine Stimme war zwar nur eben so laut, dass sie im Saal gehört wurde, aber der edle Ton, die anmuthige, reine Gesangsweise entzückten alle Gäste. Alt und gebrechlich geworden, wurde ihm Hoffnung auf die Einkünfte der Propstei Selz gemacht, sodass er 1725 aus Italien nach Hannover zurückkehrte. (Einige Wochen vorher war sein 92jähriger Freund Hortensio Mauro hier gestorben und am 14. September in der Krypta der St. Clemens-Kirche beigesetzt; Giusti starb hier 1729.) Jene Hoffnungen erfüllten sich nicht, Steffani's pecuniäre Noth wuchs mit jedem Tage Vergebens hatte er versucht, durch Verkauf von Gemälden und Statuen, darunter welche von Michel Angelo, seine Schulden von 6000 Skudi zu bezahlen; man hatte ihm dafür nur 550 Thlr. geboten. Er schrieb dem Churfürsten von Mainz: „Ich muss schliesslich um Almosen bitten". Die Geldangelegenheit wurde zum Theil durch König Georg, welcher wieder in Herrenhausen war und Steffani sehr freundlich aufnahm, geordnet. Immer wieder dachte er an eine Rückkehr in die Heimath. Im October 1727 besuchte er seinen letzten noch lebenden Freund, den Churfürsten von Mainz; aber einen italienischen Frühling erlebte er nicht mehr. Steffani starb, 74 Jahre alt, am 12. Februar 1728 am Schlagflusse in Frankfurt am Main und wurde daselbst in der Magdalenencapelle des Bartholomäusdoms begraben. Vermuthlich ist er als Bischof gerade vor dem Altar beigesetzt; ein Steindenkmal fehlt.*)

---

*) Die Angaben über Tod und Beisetzung Steffani's stimmen in den Sterberegistern der hiesigen St. Clemens-Kirche und des Frankfurter Doms überein. Die Anzeige in Frankfurt lautet: „Mense Februario 14. Reverendissimus et Illustrissimus Dominus Dominus Augustinus Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Spigacensis S. D. N. D. Benedicti D. D. P. P. XIII. Praelatus domesticus et Assistens ad partes Septentrionales et per Saxoniam Vicarius Apostolicus (natus 25. Juli 1653, denatus 12. Februar 1728, aetat. 74, mens. 7 et 7 diebus) Apoplexia ductus S. Extrema Unctione provisus, Sepultus in Sacello S. M. Magdalenae, dicto a dextris ad murum." Die Magdalenencapelle im Dom liegt rechts an der Kirchenmauer, welche den Chor umschliesst. — Der Geburtstag Steffani's wird erst durch dieses Sterberegister, welches ich der gütigen Vermittlung des Caplans August Urban vom Frankfurter Dom verdanke, bekannt. Als Geburtsjahr wurde bislang 1655 angegeben, da Steffani auf dem Titel seines ersten Druckwerkes vom Jahre 1674 die Bezeichnung „aetatis suae anno 19" gemacht hatte. Sehr wahrscheinlich ist die Frankfurter Geistlichkeit über den Geburtstag eines berühmten Kirchenfürsten genau unterrichtet gewesen, und der junge Künstler Steffani mag bei Herausgabe seiner ersten Composition wohl die Eitelkeit gehabt haben, sich einige Jahre jünger zu machen.

Litteratur über Steffani: Chrysander, Biographie G. F. Händel's, Capitel Steffani, I. Band 1858. — Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, I. Theil p. 72, 1865. — Dr. theol. F. W. Woker, Aus den Papieren des Kurpfälz. Ministers Aug. Steffani 1885. — Ders. Ag. Steffani, Bischof von Spiga, apost. Vicar von Norddeutschland 1886. — Ders. Der Tondichter Ag. Steffani in der Zeitschrift „der Katholik" p. 312, 421, 1887. — Ders. Geschichte der katholischen Kirche und Gemeinde in Hannover und Celle 1889. — Rob. Eitner, Allg. deutsche Biographie, Band 35 p. 549, 1893. — Otto Kade, Musikalien-Sammlung des Grossh. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses, B. 2 p. 250, 392, 1893. — A. Neisser, Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Ag. Steffani. (Im Druck. Leipzig, Roeder.)

Steffani's Portrait war auf dem sog. Scotti Parnass in Florenz, nach welchem ich vergebens gesucht habe, enthalten. Ich fand dasselbe in der Hof- und Staatsbibliothek zu München in einer Sammlung von Portraits der berühmtesten Componisten der Tonkunst, welche in den Jahren 1813 bis 1821 von H. E. von Wintter lithographirt und von F. J. Lipowski mit kurzen Biographien versehen sind. (v. Wintter's Lithographie (1816) soll auch im Königl. Kupferstichkabinet in München sein.) Das geistvolle Gesicht mit Schnurr- und Kinnbart hat einen wehmüthigen Zug; vermuthlich stammt dieses Bild aus seiner Leidenszeit der letzten zehn Jahre. Abdrücke desselben schmücken jetzt das Conversationszimmer des hiesigen Königl. Theaters und die Sacristei der St. Clemens-Kirche.

Damit schliesst die Geschichte von zwei hochberühmten, hannoverschen Capellmeistern. Steffani gehörte zu den grössesten Musikern seiner Zeit und war der einzige, von welchem Händel behauptet hat, dass er ihm nicht blos etwas abgelernt, sondern ihn auch nachgeahmt habe. Zugleich galt er als einer der vollkommensten Sänger. Nicht genug damit: er wurde auch ein berühmter Staatsmann, eine hohe Kirchenperson und war in Deutschland und Italien, in Paris und London, bei Kaiser und Papst hochgeehrt. Voll Dank, Hochachtung und Freundschaft sind die Briefe, welche vom hannoverschen Herrscherhause, wie auch von den beiden ersten Königen von Preussen und deren Gemahlinnen an ihn gerichtet sind. Händel entwickelte fortan noch eine riesige Schöpferkraft, gelangte in England zu einer beispiellosen Volksthümlichkeit und schloss am 14. April 1759 in London die Augen.

Als die 84 jährige Churfürstin Sophie, welcher man die Succession in England zugesichert hatte, am 8. Juni 1714 im Garten zu Herrenhausen am Schlagfluss gestorben war und zwei Monate später auch die Königin Anna von England, wurde der Churfürst Georg Ludwig zum König Georg I. von England proclamirt und verliess Herrenhausen am 11. September 1714. Hannover war eine Provinzialstadt geworden. Zwar wurden der ganze Hofstaat, die Hoffeste wie bisher beibehalten, auch französische Comödie unter de Chateauneuf weiter gespielt. Sein Sohn als Nachfolger schwang noch im Jahre 1732 das Scepter. Die Musik verfiel, da jede Anregung fehlte und die zünftig betriebene Stadtmusik ohne Bedeutung war. Von nun an stand die königliche Capelle mit 20 Mann über ein Jahrhundert lang im Dienst des Königs von England. Der nach Händel's Abgang als Direttor della nostra musica thätige Farinelli gab seine Stelle bald auf (1713) und wurde von März 1714 bis Mai 1720 hannoverscher Agent in Venedig. Dort wollte er mit einer, schon früher seinem Bruder Michel zugeschickten, Summe von 80 Denaren den eigenen Sohn naturalisiren und besorgte mit diesem öfter Bücher für Leibniz. Gelegentlich fieberkrank, suchte er in der Umgegend von Venedig einen Landbesitz zu kaufen. Seitdem ist sein Name erloschen.

Nach Farinelli wurde dessen Schüler, der Geiger Francesco Venturini „Maestro dei Concerti". Er componirte viel, u. A. 12 Sonaten, welche er Georg Ludwig sehr schwülstig widmete; vermuthlich war er es auch, welcher bei der Abreise des Königs die Geschmacklosigkeit hatte, demselben die Composition des biblischen Textes „Herr, gedenke mein, wenn du in dein Reich kommst" zu überreichen. Im Orchester, unter den Kammerherren v. Bülow, später v. Wallmoden, waren 8 Violinen, 3 Tailles (Bratschen) und Hautebass, 4 Basses de violin (Cello und Contrabass), 3 Hautbois und 2 Bassons (Fagott). Diese erste bekannte Zusammensetzung des Orchesters aus dem Jahre 1729 wird voraussichtlich dieselbe unter Händel gewesen sein. Venturini hatte für das Copiren der Musik zu sorgen, wobei sein Schüler, der Geiger J. B. Lutter, gebürtig von hier, für den Bogen 9 Groschen erhielt; er wurde zum Capellmeister ernannt und starb am 18. April 1745. (Ueber seine Anstellung resp. Pension am Hofe zu Stuttgart, 1738 bis 1745, berichtet Sittard.) Man betraute Lutter mit der Direction und nach dessen Tode den Hofmusikus Preuss. Seit 1765 hatte der Geiger Vezin die Leitung.

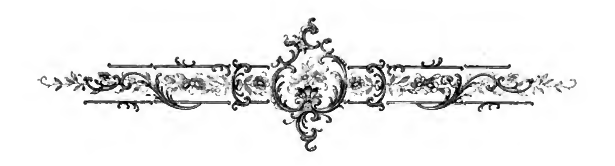
Concerte vor 200 Jahren.

Jean Baptiste Vezin war 1712 als das 9. Kind von Pierre Vezin (gest. 10. Sept. 1727) in Hannover geboren und beim Tode des Vaters in die Capelle getreten. Er war zur Ausbildung ein Jahr in Mailand und Turin, später noch sechs Monate in London. Nach 39jähr. Dienstzeit mit 355 Thlr. wurde er Concertmeister (1768). Die 20 Orchestermitglieder vertheilten sich in folgender Weise: 4 erste und 4 zweite Geigen (Vezin, Raacke, drei Schläger, zwei Herschel, Zimmermann), 4 Bratschen (Petzold, Wilcken, Humbert, Preuss), 3 Cellos (Fr. E. und Ph. Fr. Benecke, Wiehl), 1 Contrabass (Ehrhard), 2 Oboes (Töpfer, Linde jun.), 2 Fagotts (Linde sen., Malsch). Unter diesen Musikern waren viele alte Herren, und fünf hatten bereits eine 30jährige Dienstzeit hinter sich. Der Orchesteretat betrug 3736 Thlr.; die jüngsten Musiker mit einjähriger Dienstzeit erhielten 80, mit zweijähriger 100, mit zehnjähriger 180 Thlr. Der Gehalt bestand aus der eigentlichen Besoldung und einem Kostgelde. War Musik bei Hofe, so bekam ein Jeder $^1/_2$ Quart Wein à 3 gr., 1 Quart Bier à 5 pf. und ein Weissbrot von 14 loth; bei Comödien ein Talglicht. Das belief sich bei Anwesenheit des Königs jährlich auf 10 bis 12 Thlr. Anfangs wurde Alles in natura verabfolgt; später nur das Brot, dagegen Wein und Bier zu Gelde gerechnet.

Von welcher Musik sich das Orchester nährte, geht aus einer Uebersicht der Musikalien hervor, welche Vezin bei seinem Dienstantritt übergeben wurden. Vorhanden waren von Händel 26 Opern, 3 Oratorien (Saul, Samson, eines ohne Namen), 4 Arien, 12 Concerti grossi und die Wassermusik. Ferner 8 Opern von Steffani, 17 von Lully, 8 Opern und 18 Symphonien von Graun, 6 Opern und 4 Symphonien von Hasse, 13 Symphonien von Bach, 1 Oper und 2 Symphonien von Galuppi, 1 Oper von Orlandini, 1 Oper von Attilio Ariosti u. A. In Betreff des letzteren weise ich auf ein heutzutage sehr seltenes Exemplar seiner sechs Cantaten nebst Lehrschule für die Viola d'Amore hin, welches in der Königl. Bibliothek vorhanden ist, aber unaufgeklärt geblieben war. Das gedruckte Werk ist nämlich nur mit einem A. A. gezeichnet, ohne Angabe von Autor, Titel und Zeit, wodurch es unkenntlich wurde; es ist dem Könige Georg von England gewidmet und stammt aus dem Jahre 1724.

Die Capelle gab während des Winters zweimal in der Woche Concerte und musste bei den Theatervorstellungen mitwirken, wofür sie vom Director besonders bezahlt wurde. Ausserdem spielte sie bei allen Hoffestlichkeiten, zumal an den Geburtstagen der Majestäten, wo im Schloss Cour und Hofconcert waren, zu denen ausser dem Militair nur reine sechszehn Ahnen den Zutritt verschafften. Bei Hofmaskeraden, welche u. A. bei Anwesenheit des Herzogs Ferdinand von Braunschweig auf dem Rathhause gegeben wurden, erhielt jeder Musiker 1 Thlr. Besondere Gelegenheit zur Hofmusik bot die häufige Anwesenheit der englischen Könige Georg I. und Georg II., welche für Herrenhausen eine grosse Vorliebe hatten. Als letzterer gekrönt wurde (1727), war bei dem hier residirenden Kronprinzen Hoftafel, wobei man „die angenehme Musik hörte, welche Monsieur Venturini express auf diese Solemnität componirt hatte und zwar so, dass Trio-Weise vier Hoftrompeter und der Hofpauker accompagniren konnten". Bei königlichem Besuch gab es französische Comödie in der kleinen Galerie oder auf der Gartenbühne in Herrenhausen. Georg II. verlangte stets neue französische Lustspiele und legte keinen Werth darauf, dass man die Rollen auswendig sprach; man las sie ab (Montesquieu). Während seines Hierseins wurde zu Ehren der Thronbesteigung Friedrich's des Grossen ein glänzendes Maskenfest gegeben, wobei auf der Bühne des Gartentheaters ein Bretterboden für die Tanzenden gelegt und das Theater mit 3000 farbigen Oelgläsern und 400 Lampions erleuchtet war. Bei einem anderen Besuch führte man im Theater eine „Opera pantomima" auf (1748).

Nach dem Abgang von Händel und Farinelli war kein Musiker von Bedeutung mehr vorhanden; die Capelle war alt geworden, und es herrschte eine musikalische Oede.



II.

Vor 100 Jahren.

1. Opern.

In Hannover war während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein rühriges, geistiges Leben erwacht. Gelehrte Anzeigen und andere Zeitschriften erschienen; es wurde ein Intelligenzcomptoir und nach englischer Sitte der erste Club gebildet. Auch fehlte es nicht an feingebildeten Männern, welche an der geistigen Entwicklung der Nation regen Antheil nahmen; dazu gehörten der Leibarzt Zimmermann, Legationssecretair Kestner, welcher mit seiner Lotte sich hier niedergelassen hatte (1773), der Kunstkenner Hofrath G. Brandes mit einer Bibliothek von 30000 Bänden und 42000 Kupferstichen, der Mitbegründer des Göttinger Dichterbundes Boie, der Dichter und Advocat Leisewitz u. A. Nach dem Urtheil von Brandes liess Hannover alle Städte seiner Grösse an Bildung des Geistes, geradem Menschenverstand, an Kenntnissen und Wohlhabenheit weit hinter sich zurück. Und der Freiherr Adolf Knigge, Verfasser der bekannten Schrift „Ueber den Umgang mit Menschen“ fand nach vielen Reisen, dass man in wenig deutschen Städten unter Geschäftsleuten so viele fein cultivirte, unterrichtete Männer anträfe, die an Belesenheit manche Litteraten von Handwerk beschämen könnten, wie hier; das bringe Geist und Leben in die geselligen Cirkel, besonders in die kleineren. Die Gesellschaft schied sich streng nach Rang und Ständen, wobei der Adel wegen seines Stolzes verschrieen war. In den Assembleen herrschte durchweg die Pariser Mode; kein anderes Wort als französisch wurde gesprochen, „auf französisch wurde coquettirt, auf französisch gescherzt und auf französisch geküsst.“ Das Leben war sehr theuer, aber man ass und trank ebenso gut wie in London und Paris. In den Kreisen des Mittelstandes verkehrte man anspruchslos und ungezwungen.

Nach den Aufführungen von „Faust“ und „Wallenstein“ waren 70 Jahre bis zur Wiedereinführung des deutschen Schauspiels verflossen: Baaden-Durchlachische Hoch-Teutsche Hof-Comoedianten spielten am 3. Februar 1730 das Stück „Altamiro“ Nachmittags 4 Uhr im Reinhardtschen Hause auf der Leinstrasse (Ecke Neuerweg). Von nun an kamen häufiger Wandertruppen, von denen die Schönemann'sche in den 40er Jahren und später die unter Ackermann und Abel Seyler aus Hamburg die bedeutendsten waren. Wohl gingen den Schauspielen gelegentlich musikalische Prologe mit Arien und Chören vorauf;

allein Opern scheinen in den ersten Jahrzehnten nicht zu Stande gekommen zu sein; auch nicht, als der Adel dazu die Benutzung des Theaters und der Hofcapelle vom Könige bewilligt erhalten hatte (1755). Ein Lichtpunkt in der Comödie war die erste Aufführung eines classischen deutschen Lustspiels: „Minna von Barnhelm!“ Dasselbe wurde im Winter 1767/68 auf dem kleinen Schlosstheater von der Gesellschaft Seyler's gegeben, welcher die Familie Ackermann engagirt hatte. Desgleichen im folgenden Winter auf dem grossen Schlosstheater, welches Seyler durch Vermittlung des Statthalters Herzog Carl von Mecklenburg-Strelitz (Vater der hier geborenen Königinnen Louise von Preussen und Friederike von Hannover) zur Verfügung gestellt war. Aus dieser Saison ist die Besetzung des Lustspiels aus Heiliger's Sammlung von Theaterzetteln bekannt. Obschon die Comödie ausser dem Bereich dieser Arbeit liegt, möge es doch gestattet sein, auf die Premièren classischer Werke kurz hinzuweisen. Der Zettel lautete:

Mit allergnädigster Bewilligung
heute
Mondtags, den 5. December 1768
Minna von Barnhelm
oder
Das Soldatenglück.
Eine Comödie des Herrn Lessing in fünf Acten.
Personen:

Major von Tellheim, verabschiedet	Herr Eckhof
Minna von Barnhelm	Madame Hensel
Graf v. Bruchsal, ihr Oheim	Herr Brandes
Francisca, ihr Mägdchen	Madame Mecour
Paul Weller, gewesener Wachtmeister des Majors	Herr Ackermann
Der Wirth	„ Schröder
Eine Dame in Trauer	Madame Böck
Ein Feldjäger	Herr Schulze
Just, Bedienter des Majors	„ Hensel
Riccaut de la Martinière	„ Böck.

Fr. Schröder als Wirth „löste die Aufgabe zu seiner grossen Ehre“. Nach seinem Urtheil war Eckhof als Tellheim „unübertrefflich, wenn der Körper gepasst hätte“, (da die Uniform um die dürftige Gestalt schlotterte) „aber in seinen Worten ‚nimm mir auch deinen Pudel mit‘ lag eine Welt voll Ausdruck“. Ackermann in humoristischen Rollen galt ihm stets als unerreichtes Muster. Gegen Ende der Saison wurde zum ersten Male „Miss Sara Sampson“ mit Eckhof, Mad. Hensel, den Schwestern Dorothea und Charlotte Ackermann gegeben (23. Februar 1769), wobei der 10jährige Iffland sich unter den Zuhörern befand. Welch' eine Reihe berühmter Namen! Konrad Eckhof, der Begründer der deutschen Schauspielkunst; Friedrich Schröder, welcher Lessing's Theorie in die Praxis umzusetzen verstand und Shakespeare auf die deutsche Bühne brachte; Böck, der nachmalige erste Darsteller des Carl Moor und die Schwestern Ackermann! Die Truppe wurde vom Publikum mit viel Wärme aufgenommen. „Man liebt das Schauspiel, beurtheilt es mit Geschmack und Kenntniss und lässt dem echten Künstler vollkommene Gerechtigkeit widerfahren“, so schrieb der erwähnte Schauspieler J. Ch. Brandes, bedauerte aber, dass der Künstler ausser der Bühne für sich leben müsse, da er bei dem hiesigen Adel nur äusserst selten Zutritt habe; auch in der mittleren Classe werde der Umgangston selten vertraulich, und nur der feinere bürgerliche Cirkel, welcher sehr viel anspruchsloser sei, lasse die Schauspieler in seinen Familienkreis zu.

Um jene Zeit hatte sich das deutsche Singspiel, welches lange von der italienischen Oper in den Hintergrund gedrängt war, durchgerungen. Einfache, volksthümliche Stoffe waren demselben zu Grunde gelegt, und während in der Oper die Arie, der Ensemblesatz prävalirten, war im Singspiel dem gesprochenen Dialog ein grösseres

Feld eingeräumt. Um die Widerauferstehung desselben hatte A. Hiller in Leipzig ein grosses Verdienst. Mit seiner Composition „Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los“ war die Bresche geschossen (1764); jetzt war in ganz Deutschland der Teufel los, und rasch hintereinander folgten viele komische, mit Enthusiasmus aufgenommene Singspiele.

Als Ackermann sich mit Seyler geeinigt hatte, die Führung der Truppe wieder auf eigene Rechnung zu übernehmen, bemühte sich letzterer heimlich um ein Privileg für das Land Hannover und erhielt es, da Jenem wegen eines früheren Contractbruches die Direction der hannoverschen Bühne verschlossen war. Seyler bekam den Titel eines Directors der Königl. und Churfürstlichen Hof-Schauspiele und verpflichtete sich im Contract (März 1769), auch einige tüchtige Sänger „falls sie zu bekommen“ zu engagiren, damit statt der Ballets zur Abwechselung auch ein italienisches Intermezzo gesungen werden könne. Am 4. September 1769 führte Seyler das Singspiel in Hannover ein. Unter dem Personal galt Günther als einer der besten Sänger und zeichnete sich in Bufforollen aus; eine Mad. Koch hatte „für eine ungelernte Sängerin einen recht guten Gesang“. Noch in demselben Jahre engagirte Seyler den bekannten Capellmeister Anton Schweitzer, welcher zum Studium in Italien weilte. Dieser hatte in dem Glauben, die Gesellschaft verfüge über ein vorzügliches Gesangpersonal, für dasselbe ein von Michaelis gedichtetes Singspiel „Walmir und Gertraude“ componirt, war aber bei seiner Ankunft sehr enttäuscht; er bemühte sich um die Ausbildung der Sänger und schrieb dann für sie „Der lustige Schuster“ in Piccini's Manier. Wiederholt wurde „Der Teufel ist los“ gegeben, in welchem Günther als guter Possenreisser den Zeckel sang. An den königlichen Geburtstagen kamen Schweitzer's Vorspiel mit Arien „Elysium“ und das von Michaelis gedichtete, vermuthlich auch von Schweitzer in Musik gesetzte Singspiel „Hercules auf dem Oeta“ heraus. Seyler fand auf die Dauer seine Rechnung nicht, liess daher für einige Zeit italienische Sänger kommen. Die Einführung des Singspiels war für Hannover ein Ereigniss, denn seit dem Tode Ernst August's, also seit 71 Jahren, war in der Stadt keine Oper gegeben.

Nachdem Seyler's Contract gelöst war, begannen Singspiele unter Friedrich Ludwig Schröder. Derselbe war zum ersten Mal im October 1763 nach Hannover gekommen, als sein Stiefvater Ackermann sieben Monate lang im „Ballhofe“ an der Burgstrasse Vorstellungen gab. (Der Ballhof war seit 1664 das grösseste Vergnügungslocal; den Platz hatte Herzog Georg Wilhelm seinem italienischen Kammerdiener Stechenelli, späterem General-Erb-Postmeister in Braunschweig-Lüneburg, geschenkt und dabei das Recht verliehen, Weine und Getränke steuerfrei zu beziehen. Dieses Local ist fast 200 Jahre lang von der besseren Gesellschaft benutzt.) Schröder, damals 19 Jahre alt, gross und schlank, mit blassem, länglichem Gesicht, feinem Profil, kleinen Augen, blondem Haar und einer Stimme von Tenorklang, spielte damals fast ausschliesslich komische Bedientenrollen. Als einziger Bürgerlicher kam er in den Kreis junger, reicher Officiere, mit denen er viele tolle Streiche machte; das nannte man „schwedisch“. Im Winter 1767 und 1768 war er hier mit der Familie Ackermann bei Seyler engagirt. Da er von jeher grosses Interesse für die Tanzkunst gezeigt hatte, arrangirte er im ersten Winter binnen vierzehn Tagen vier neue Ballets und gefiel sehr als Tänzer. Im nächsten Jahre wurde fast regelmässig nach Schluss der Comödie getanzt und mit 18 verschiedenen, zum Theil neuen Ballets abgewechselt; darunter ein mit Arien und Chören untermischtes „Hercules und Hebe“. Nach Ackermann's Tode (1771) übernahm Schröder mit seiner Mutter Frau Ackermann die Direction. Er spielte mit der Truppe in Celle vor der verbannten Königin Caroline Mathilde von Dänemark (8. Januar bis 2. April 1773). Trauerspiele und Rührstücke waren ausgeschlossen; der Oberhofmarschall befahl, Ihre Majestät zum Lachen zu bringen. Da diese auch Singspiele verlangte, musste Schröder, welcher in der Eile keinen guten Buffo auftreiben konnte, sich binnen acht Wochen

zehn Singspielrollen mit der Geige einstudiren; auch arrangirte er eine Vorstellung mit ausgelassenster Fopperei. Der eigens dazu aus Hannover herübergekommene Oberstallmeister von dem Busche wollte auf keiner Bühne ein so vorzügliches Ensemble, eine so lebendige Aufführung gesehen haben. Schröder's Beziehungen zum Adel ebneten seiner Gesellschaft wieder den Weg nach Hannover.

Schröder eröffnete im grossen Schlosstheater einen Cyclus von 67 Schauspiel- und Opernvorstellungen (13. April bis 17. Juli 1773). Er fand manche unter Seyler eingeschlichene Missbräuche vor: die Offiziere lärmten in dem hinter dem Parterre liegenden Restaurationslocal, und Zügellosigkeit herrschte während der Proben und Aufführungen, da trotz Seyler's Verbot die Bühne zu betreten, die Cavaliere sich Zutritt zur Garderobe verschafft hatten. Diesem Unfug trat Schröder mit einer strengen Bühnenpolizei entgegen: es wurde niemand auf die Bühne gelassen. Er zog sich von seinen ehemaligen, lebenslustigen Schweden zurück, duldete auch nicht, dass einer von ihnen seine Stiefschwestern über die Strasse geleitete. Gespielt wurde täglich ausser Sonnabend und Sonntag; die Billets kosteten wie unter Seyler: I. Rang 24 Mariengroschen, Parterreloge und Parquet 18, II. Rang und Parterre 12, III. Rang 6 und IV. Rang 3 Mariengroschen. Die Vorstellungen begannen um 5½ Uhr. Bei dem kurzen Aufenthalt der Truppe wurde sogleich angekündigt, dass keine Oper mehr als zweimal aufgeführt würde. Die erste war „Der Deserteur", ein musikalisches Drama von Monsigny (14. April). Schröder hatte dazu in einem ergötzlichen Gespräch mit dem Feldmarschall von Spörken nach langer Weigerung desselben die Erlaubniss erhalten, 60 Soldaten mit veränderten Rabatten auftreten zu lassen. Spörken, welcher früher kaum eine Vorstellung im Ballhof versäumt hatte, konnte sich jedoch zu einem Besuch des Schlosstheaters nicht entschliessen, da er es für despectirlich gegen den König hielt, dass man in dessen Hause ein Vergnügen verkaufe. 18 Singspiele, deren Titel und erste Aufführung aus der Uebersicht am Schluss des Capitels zu ersehen sind, wurden in diesem Vierteljahr gegeben. Von deutschen Componisten stand Hiller mit seinen populären Werken obenan; vor allem zündete sein „Der Teufel ist los". Der Andrang dazu war so stark, dass die Künstler vom Schlosshof auf Leitern in die Garderobe klettern mussten und Zuschauern, welche auf der Galerie keinen Platz mehr fanden, unbesetzte Plätze der oberen Ränge eingeräumt wurden. Die Strassenjungen bettelten mit den Worten: Schenken Sie mich doch einen Groschen, dass ich den Teufel ist los sehen kann. Hinzu kamen Singspiele der Organisten Beckmann in Celle, Fleischer in Braunschweig und des Correpetitors Röllig. Aber im Allgemeinen beherrschte die französische Operette den Geschmack, und besonders beliebt war Monsigny, welcher nebst Philidor und Grétry auf dem Repertoir stand; von Italienern Duni und Paisiello. Schröder unterliess es meistens, die Namen der Componisten auf den Zetteln abzudrucken, und fast nie ist Hiller, wohl aber sein Dichter Weisse aufgenannt, welcher in seiner Art auch ein Bahnbrecher geworden ist. Immerhin ein Zeichen, dass man dem gesprochenen Dialog und der komischen Handlung ebensoviel Werth beilegte als der Musik. Einzelne Arien, das Stück zu 3 gr., wurden am Theatereingange feilgeboten.

Das Personal umfasste etwa ein Dutzend Solisten nebst Chor. Die musikalische Direction hatte Röllig, dann Lampe, welcher auch als Tenorist beliebt wurde. Schröder war im Singspiel viel beschäftigt, hatte aber Anfangs einen schweren Stand in den Bufforollen des beliebt gewesenen Günther. Besonders zeichnete er sich in komischen Alten aus (Schuhflicker Zeckel in „Der Teufel ist los", Pächter Thomas im „Erntekranz", Amtmann im „Rosenfest"). Er übernahm auch weibliche Rollen, und seine Darstellung der 95jährigen Mutter Anna in „Röschen und Colas" mit der Arie „Ja die Tugend ist ein Schatz" war unwiderstehlich. Sein heller Tenor traf den einfachen, herzlichen Ton; aber ein kunstvollendeter, ernster Gesang war ihm nicht verliehen. Er liebte leidenschaftlich die Musik, spielte Violine, componirte auch Tänze und Lieder.

Der Liebhaber des Schauspiels Brockmann sang nur mittelmässig, und von Reinecke, dem feinen Charakterspieler, hiess es, dass Singen nicht seine Stärke wäre. Dagegen lobte man den Gesang des mittelmässigen Schauspielers Dauer und die sonore Bassstimme von Klos. Die ältere Schwester Dorothea Ackermann, welche im Schauspiel die Rollen der zärtlichen, leidenschaftlichen Liebhaberinnen gab, sang die naiven Landmädchen angenehm und kunstreich; auch lernte sie italienisch, um in den Intermezzos singen zu können. „Was aus diesem Unsinn zu machen war, sang sie." Ihre Schwester Charlotte Ackermann, deren Verstand und Talent sich sehr früh entwickelt hatten, war mit ihren schönen Augen und liebenswürdigem Lächeln, welches sich dem Ausdruck der Schalkhaftigkeit vorzüglich anpasste, damals besonders in Soubrettenrollen hervorragend. „Die naive, ländliche Unschuld, grösstentheils in den Operetten, lächelte und scherzte aus ihr, und man vergab den lieben Röschen und Consortinnen gern die kleine Eitelkeit, dass sie auch als Sängerinnen glänzen wollten." Nach diesen Bemerkungen der Hamburgischen Theatergeschichte von Schütze können die musikalischen Aufführungen der Schröder'schen Truppe keinen künstlerischen Werth gehabt haben; das Singspiel war dieser damals bedeutendsten Schauspielgesellschaft in Deutschland nur ein nothwendiges Uebel, um Casse zu machen. Dieselben Künstler, welche Hiller's „Jagd" gesungen hatten, gaben am folgenden Abend hier zum ersten Male „Emilia Galotti" (21. April 1773); Emilia: Charlotte Ackermann, Odoardo und Claudia: Borchers und Mad. Reinecke, Prinz: Brockmann, Marinelli: Schröder, Conti: Dauer, Appiani: Reinecke, Gräfin Orsina: Dorothea Ackermann. Eine besonders dazu componirte Musik wurde gespielt, und hinterher sangen Dorothea Ackermann und Brockmann in den „Drei Pucklichten".

Mit Ballet schloss sehr häufig der Abend; sogar hinter einem Trauerspiele her. Schröder, welcher in seinem Leben mehr als fünfzig Ballets, reich an Erfindung, aber beschränkt in den Mitteln, arrangirt, auch die Musik dazu gesetzt hat, brachte in dieser Saison 25 verschiedene heraus; darunter „Der Mechanikus", „Die Gartenlust des Kaisers von China" mit chinesischer Musik, auch ein grosses pantomimisches Ballet „Don Juan oder der steinerne Gast". In diesem erschien Don Phillipp mit Musikanten, um seiner Geliebten Donna Anna eine Serenade zu bringen; Don Juan kam hinzu, erdolchte den Phillipp und auch Don Pedro, den Vater von Donna Anna. Die Scenen, wo er bei der Bauernhochzeit die Braut entführt, die Statue zu Gast einladet und am Schluss der Höllenschlund sind die bekannten. Vielleicht hat Schröder zu diesem von ihm arrangirten Don Juan (1769) die Musik von Gluck zu dessen gleichnamigen Ballet (1761) benutzt, da Gluck und Haydn seine Muster für Tanzmelodien waren. Er zeichnete sich weniger durch Grazie im ernsten Tanz, als durch kühne Sprünge im Komischen aus, worin ihn selbst die bewunderten italienischen Springer nicht überflügelten. Balletmeister war Sacco. Auch die Schwestern Ackermann tanzten. Dorothea, von schlankem Wuchs, gefiel im ernsten Tanz durch malerische Stellung, und Charlotte, welche in den Kinderjahren sich mit Leidenschaft dem Ballet gewidmet hatte, verband mit graciösem Tanz eine so lebendige Darstellung und Mimik, dass selbst Balletmeister nichts Aehnliches gesehen haben wollten. In einem Gärtnerballet pflegten beide Schwestern das Parquet mit Myrthenkränzen zu bewerfen. Eine zunächst als Tänzerin ausgebildete Deutschrussin war Christine Hart, welche damals hier Schröder's Frau wurde (26. Juni, „mit Concession ohne Aufgebot im Hause copulirt" vom Consistorialrath Schlegel). Als Mad. Schröder trat sie zuerst am 12. Juli in der Première des Singspiels „Das Rosenfest" auf, übernahm später auch Rollen in der Comödie. Da die Schauspieler nicht allein im Singspiel, sondern auch im Ballet mitwirken mussten, so können die Anforderungen an sie als Tänzer nicht gross gewesen sein; auch ist die in jener Zeit vorherrschende Pantomime mit dem heutigen Ballet nicht zu vergleichen.

Mehrere Jahre gab es keine Singspiele, bis Schröder vom 9. April bis 14. Juni 1776 wiederkehrte. Da die Geheimräthe seiner Gesellschaft nachrühmten, „dass sie an der

Verbesserung des teutschen Nationaltheaters in mancherlei Betracht einen vorzüglichen und sehr rühmlichen Antheil habe", so erhielt er den üblichen königl. Zuschuss von 1000 Thlr. Unter den Vorstellungen waren nur wenige Singspiele: einige Wiederholungen der früheren und drei neue von Hiller, Benda und André, welcher von Goethe die Dichtung „Erwin und Elmire" zur Composition erhalten hatte. Ballet war fast an jedem Abend. In diese Spielzeit fielen die ersten Aufführungen von „Clavigo" (23. April 1776; Clavigo: Reinecke, Carlos: Schröder, Beaumarchais: Brockmann, Marie: Dorothea Ackermann) — von Molière's „Der Geizige" (25. April; Harpagon: Schröder) — von Molière's „Tartuffe" (10. Mai; Tartuffe: Brockmann, Orgon: Schröder) — und von „Stella" (14. Juni; Stella: Dorothea Ackermann). Das Personal war im Wesentlichen das frühere; hinzugekommen der Sänger Lampe. Aber ein Stern war erloschen: die geniale Charlotte Ackermann. Im Confirmationsjahre hatte sie die Emilia Galotti gespielt, war unübertrefflich als Francisca in Minna von Barnhelm, als Marie in Clavigo gewesen und hatte mit dem herzergreifenden Klang ihrer Stimme und einer überwältigenden Naturkraft alle Rollen verkörpert. In den letzten 5/4 Jahren hatte sie 39 neue Rollen spielen, dabei singen und tanzen müssen. Als sie am 10. Mai 1775 in Hamburg plötzlich starb, betrauert von der ganzen Stadt, war sie erst 17 Jahre alt.

Nachdem Director Berger Operetten gegeben hatte, worüber nichts bekannt ist, kehrte Schröder in demselben Jahre zurück (27. December 1776 bis 14. März 1777). Ausser Benda's Melodram „Ariadne auf Naxos", welches alle Zeitgenossen bezauberte, kamen nur zwei neue Singspiele von Gugilelmi und Stegmann hinzu; um so reicher war das Schauspielrepertoir. Eine neue Periode von hohem Schwung eröffnete sich für die deutsche Bühne, als Schröder Shakespeare'sche Stücke (in drei Jahren acht grosse Dramen) einführte, und zwar in Wieland's Uebersetzung mit eigener Bearbeitung. Er hatte am 20. September 1776 in Hamburg mit Hamlet den Anfang gemacht, und dieser grosse Abend entschied über das Schicksal Shakespeare's und damit über die Entwicklung der Tragödie in Deutschland überhaupt. Einige Monate später war hier die Première von „Hamlet" (1. Januar 1777). Brockmann in der Titelrolle, Dorothea Ackermann als Ophelia, Reinecke und Frau als Königspaar, Klos als Oldenholm (später Polonius genannt) und Schröder als Geist von Hamlet's Vater. Die Tragödie wurde in den ersten acht Tagen dreimal gegeben. Begeistert schrieb Boie an Bürger: „Hamlet hat gefallen von der obersten Galerie bis zur Dame von sechszehn Ahnen, deren Herz wenig Sprungfedern des Gefallens mehr hat". Und Zimmermann meinte, ein solches Schauspiel sei auf Erden noch nicht erschienen; er könne sich nicht vorstellen, dass Garrick besser spiele als Brockmann. Dieser hatte sowohl Hamburg als Berlin mit seinem Hamlet halb rasend gemacht und galt von nun an als der erste Heldenspieler Deutschlands. Schröder, welcher mit seiner langen, hageren Gestalt als Geist wie ein wesenloses Gespenst über die Bühne zu schweben schien und einen dumpfen, hektischen Ton angenommen hatte, erregte Entsetzen. Am 14. Januar wurde „Othello" laut Zettel zum ersten Mal gegeben; Othello: Brockmann, Desdemona: die Ackermann, Jago: Schröder. Nach seinem Urtheil war Dorothea Ackermann „mit all ihren Fehlern, deren sie wirklich hat, sicher die erste Schauspielerin Deutschlands". Boie überredete Schröder, nunmehr auch den Macbeth auf die Bühne zu bringen, wozu es jedoch vor der Hand nicht kam. Er verkehrte mit Schröder, Brockmann und der Ackermann, „edle Menschen, voll Genie und Kunst . . . die in den ersten Gesellschaften leben sollten, und in Hamburg wirklich leben". Hinzu gesellte sich Bürger, welcher wegen der ihm angebotenen Bearbeitung des Macbeth angereist kam, desgleichen Leisewitz, der sein Trauerspiel „Julius von Tarent", von welchem Lessing „ordentlich mit Enthusiasmus sprach", zum ersten Mal zur Aufführung brachte. — Damals dirigirte der Vater von Carl Maria von Weber, Franz Anton von Weber, als Musikdirector der Schauspielgesellschaft von J. F. Stöffler die dramatische Operette „Lindor und Ismene" von Gotter in Lüneburg (4. Juni 1777). Diese etwas

gewaltsam herbeigezogene Notiz verdient deshalb erwähnt zu werden, weil in den Jahren 1773 bis 1779 ein tiefes Dunkel über der Existenz der Weber'schen Familie ruht.

Der hannoversche Adel wollte ein Theater auf Actien gründen (1778), wozu man Gotter oder Bürger als Dramaturgen in Aussicht nahm und Brockmann ein Engagement mit 200 louisd'or anbot; es wurde nichts daraus. Schau- und Singspiele gab es dann in jedem der nächsten vier Jahre nach einander unter Nouseul, welcher durchging, Abt, den Italienern Betti und Petrassi-Simoni. Ueber alle diese Gesellschaften fehlen weitere Berichte. Aus ungedruckten Briefen von Louise Mejer an Boie kann ich hinzufügen, dass am 6. April 1779 „Macbeth" gegeben ist (die Première der Schröder'schen Bearbeitung war am 21. Juni in Hamburg), und dass am 7. April 1782 schöne italienische Opera buffa war. Zwischendurch vergnügte man sich an Marionetten im Ballhofe und Luftspringern im Rathhause.

Zum vierten und letzten Male spielte Schröder, welcher inzwischen einige Jahre am Burgtheater in Wien engagirt gewesen war und dann die Hamburger Direction wieder übernommen hatte, vom 13. October 1785 bis 10. März 1786 (62 Vorstellungen). Er hatte jedoch Operetten in seinem Contract ausgeschlossen, und das Ballet war bereits 1778 von ihm ganz aufgegeben. Ausser dem königl. Zuschuss erhielt er von dem hier residirenden Herzog von York 500 Thlr., sowie das grosse Theater, Erleuchtung, Decorationen und die königl. Capelle frei; nur die fehlenden Bläser und Garderobe musste er selbst halten. Auf seinen Wunsch wurde das Parquet vergrössert, das Parterre höher gelegt und der Logenraum neben den bisherigen 14 versilberten Kronleuchtern durch 34 neue Blechlampen für Talglichter besser erleuchtet. An Decorationen besass das Theater 14 Stück; von Thomasio (Th. Giusti) war noch eine Platzdecoration vorhanden. Nach dem Contract sollten wöchentlich drei Vorstellungen stattfinden und zwar an solchen Tagen, welche dem Publikum die angenehmsten waren: Montag, Mittwoch und Freitag; später viermal. Das Abonnement für 18 Billets kostete im I. Range 9 Thlr., in Parterrelogen 7, im II. Range und Parterre 5. Schröder gab jetzt den Hamlet (12. Januar), wobei das Gedränge so gross war, dass die Wache Ordnung halten musste. Aus dem ehemaligen Tänzer und vielbelachten Bedienten war der erste tragische Schauspieler Deutschlands geworden! Auch wurde er der Schöpfer eines neuen Styls für Shakespeare-Rollen. Er brachte jetzt „Figaro's Heyrath" von Beaumarchais in eigener Uebersetzung; er als Figaro, seine Frau als Susanne. Zu dieser um 5 Uhr beginnenden Vorstellung am Geburtstage der Königin hatten sich schon zwei Stunden vorher mehr als hundert Menschen mit ihrer Mahlzeit im Theater eingefunden (18. Januar). Schlag auf Schlag folgten nun die Premièren mehrerer classischer Dramen. Zunächst am 17. Februar „König Lear", Schröder's grossartigste Rolle, welche er ohne Tradition und Vorbild, frei aus sich heraus am 17. Juli 1778 in Hamburg geschaffen hatte. Die Musik dazu war von Stegmann. Es folgte „Kabale und Liebe" am 24. Februar; Präsident: Löhrs, Ferdinand: Klingmann, Baron von Kalb, maître des Plaisirs: Eule, Lady Milford: Mad. Schröder, Wurm: Kunst, Miller: Schröder, Louise: Mad. Eule. Schliesslich „Der Kaufmann von Venedig" am 3. März mit Schröder als Shylock. — Der Hervorruf war an deutschen Theatern noch etwas Seltenes und in Berlin 1777 bei Brockmann's Darstellung des Hamlet eingeführt. Als nun Schröder und Frau nach seinem Lustspiel „Victorine" herausgerufen wurden, „kostete es ihm viel Ueberwindung, für eine Neuerung zu danken, welcher er niemals Geschmack abgewinnen konnte". Dieser Hervorruf am 13. Januar 1786 war der erste in Hannover. — Nach der Abschiedsvorstellung am 10. März erschien Schröder mit dem ganzen Personal auf der Bühne und dankte dem Herzog und Publikum. Hinterher war ein Festmahl, wobei drei Damen der Stadt als Melpomene, Thalia und Hannoveranerin ein auf ihn bezügliches Gelegenheitsstück aufführten und einen Kranz von Vergissmeinnicht überreichten. Ein die Tafel schmückender Aufsatz in Form eines Tempels, unter welchem ein dreieckiges Monument mit Schröder's

Namen stand, ist insofern von Interesse, als die angebrachten Inschriften zeigen, was man an Schröder besonders schätzte. Entsprechend der Inschrift „Dem Schauspieler" am Monument las man davor auf einem Altar die Rollen „Lear", „Der Patriarch" (aus dem Trauerspiel Diego und Leonore von Unzer), „Lord Oggelby" (aus Garrick's Lustspiel Die heimliche Heyrath, übersetzt von Schröder) und „Graf Klinsberg" (aus Schröder's Lustspiel Der Ring). Unter „Dem Schauspieldichter" standen die Titel seiner Stücke „Der Vetter aus Lissabon" (bürgerliches Familiengemälde), „Victorine", „Der Ring" (Lustspiele) und „Der Fähndrich" (Original-Schauspiel). Schliesslich unter „Dem Schauspieldirector" die Worte Ordnung, Sittlichkeit, Aechtes Gefühl des Künstlers von seinem Werth und Aeussere Achtung des Künstlers. Umgeben war das Monument von vier Prachtgefässen auf Postamenten mit den Namen Shakespeare, Garrick, Molière, Preville. Dass dieser Tafelaufsatz, welchen Schröder zum Geschenk erhielt, von Silber gewesen sei (Regisseur Müller), ist irrthümlich; es war Conditorarbeit.

Schröder hatte hier 23 verschiedene Opern, viele Ballets und Werke von Goethe, Schiller, Shakespeare und Molière zur Aufführung gebracht. Er war in keiner Stadt Deutschlands, Schleswig ausgenommen, so gern gewesen wie in Hannover; denn bei keinem anderen Publikum des Nordens hatte er mehr Lebendigkeit und richtige Empfindung angetroffen und nirgends die Comödie vom gemeinen Mann so anhaltend gut besucht gefunden wie hier. Lebhaft bedauerte er, dass es ihm aus Finanzgründen nicht gestattet sei, nur allein für Hannover zu wirken. (Seine Einnahmen hatten in den verschiedenen Saisons zwischen 16 und 19000 Hamburger Mark betragen.) Hinzu kamen die Beweise der Hochachtung von Seiten der gebildeten Gesellschaft, sodass die Erinnerung an den Aufenthalt in Hannover, welcher in einen Zeitraum von fast 25 Jahren fällt, zu den angenehmsten seines Lebens gehörte.

Im folgenden Jahre kam der Director G. F. W. Grossmann, welcher bereits die Theater in Bonn und Frankfurt a. M. musterhaft geleitet hatte, mit seiner Truppe von 10 Damen und 14 Herren. Er zeichnete sich durch eine umfassende litterarische Bildung, ausgedehnte Sprachkenntnisse und feine Manieren aus. Lessing hatte ihn nach Frankfurt empfohlen, wo Frau Rath Goethe ihm für Jahrzehnte eine aufrichtige Freundin wurde; Schiller schätzte ihn wegen seiner Bühnenkenntniss und bot ihm Freundschaft an. Grossmann, damals 41 Jahre alt, spielte in den Jahren 1787 bis 1796 im grossen Schlosstheater. Sein Contract unterschied sich von dem letzten Schröder'schen im Wesentlichen nur dadurch, dass er verpflichtet war, Singspiele zu geben und das Orchester zu bezahlen. Im Uebrigen blieb es bei den drei Spieltagen, einer dazwischen liegenden Vorstellung ausser Abonnement, dem Beginn um ½6 Uhr, den Preisen der Billets, welche wie ehedem in der Wohnung des Directors resp. im Ballhofe verkauft wurden, auch bei dem Verbot, die Bühne zu betreten. Ausser dem gewöhnlichen Abonnement kam ein solches für Offiziere hinzu, welche für einen Parterreplatz einen Ducaten bezahlten.

Grossmann gab am 10. April 1787 seine erste Vorstellung. Bereits im nächsten Jahre wollte es das Missgeschick, dass wegen Erkrankung des Königs Georg III. das Theater viele Wochen geschlossen wurde, sodass er, seines Verdienstes beraubt, die aus 53 Personen bestehende Gesellschaft aus eigenen Mitteln unterhalten musste. Man entschädigte ihn zwar mit hundert Pistolen, allein der Bankerott stand vor der Thür. Da entschloss er sich nach der Genesung des Königs, einige Herren aus verschiedenen Classen des Publikums zur Mitdirection aufzufordern. Es bildete sich eine Commission aus neun Herren, mit dem Oberschenk v. Loew an der Spitze, welche mit dem Director das Wochenrepertoir aufstellte, eine Theatercasse errichtete und die ganze ökonomische Verwaltung übernahm (1789). Trotz dieser Massregel kamen seine Finanzen nie wieder in Ordnung. Ausser in Hannover, wo er mit seiner Wandertruppe im Ganzen sechszehnmal war, spielte er in Celle, Osnabrück, Braunschweig, Kassel u. s. w., erhielt zwischendurch auch die Concession in Bremen, wo er das neue Schauspielhaus eröffnete.

Opern vor 100 Jahren.

Ein neuer Vorhang für das Opernhaus wurde gemalt. Man übertrug die Arbeit dem aus Hannover gebürtigen, 26jährigen Maler Heinrich Ramberg, welcher auf Kosten des Königs in London ausgebildet war. Die Kammer war mit dem Entwurf und dem beanspruchten Honorar von 500 Thlr. einverstanden, und Ramberg begann im Februar 1789 das Kunstwerk. Bei dem Versuch, die Leinwand, welche 43 Fuss breit und 32 hoch war, im ganzen Umfang auszuspannen, zeigte sich, dass das Arbeitszimmer im Schloss zu klein war. Der Theatermeister Rost machte nun den Vorschlag, die Leinwand in der Galerie des Opernhauses aufzuhängen und eine Vorrichtung zu treffen, dass man dieselbe, wenn auch nicht völlig in die Höhe, doch wenigstens in der Breite ausspannen könne, um sie dann successive aufzuwickeln. Das geschah; sowie die Malerei fortschritt, brachte der geschickte Rost den Vorhang aufs Neue in die Höhe und spannte ihn mit Schnüren auf. Unter diesen zumal für die Perspective ausserordentlich schwierigen Verhältnissen malte Ramberg, und es kann nicht Wunder nehmen, dass einige kleine Fehler in der Zeichnung die Folge waren. In der kurzen Zeit von $3\frac{1}{2}$ Monaten war die Arbeit fertig.

Am 4. Juni 1789 wurde der neue Vorhang enthüllt. Man gab zur Geburtstagsfeier des Königs Holzbauer's Oper „Günther von Schwarzburg“, und zum Schluss erschien, wie der Zettel meldete, „ein transparentes Gemälde des Herrn Ramberg“. Einige Tage darauf beschrieb Freiherr Knigge in seinen dramaturgischen Blättern (Hannover 1788, 1789) das Kunstwerk, „das in der Art vielleicht seines Gleichen nicht in Teutschland hat . . . Zeichnung, Colorit und Ausführung verdienen, dass kein Kunstkenner durch Hannover reise, ohne sich diesen Vorhang zeigen zu lassen“. Wir geben die Schilderung von Dr. Blumenhagen aus dem Jahre 1817, in welcher auch zuerst das Colorit näher erwähnt ist.

Apollo führt einem Lande, welches der Cultur sich zuneigt, die Musen der Tragödie und Comödie zu. Derselbe steht, umhüllt von einem feuerrothen Mantel, aufrecht in einem antiken, lichtgelben, mit Basreliefs gezierten Wagen; die Sonnenstrahlen um seine Stirn verscheuchen das Nachtgewölk. Zu seinen Füssen sitzt die rosenbekränzte Thalia, nur leicht verhüllt von einem azurblauen Gewande; Maske und Lyra in ihrer rechten, Doppelflöte und Trompete in der linken Hand haltend. Von Apollo's Hand emporgehoben, steigt die tragische Muse Melpomene in den Wagen, gesenkten Hauptes, einen Dolch und Giftbecher in der linken Hand. Neben ihr im Wagen ruhen Krone, Scepter und Lorbeerzweig. Sie trägt über einer weissen Tunica und gelbem Unterkleide ein königsblaues, goldgesticktes Oberkleid. Den herunterrollenden Wagen ziehen vier kräftige Pferde, gelenkt von zwei buntgefiederten Genien. Während die hinteren drei wildschnaubend sich aufbäumen, umhüllt von Dampf und Staub, hemmt das vorderste milchweisse Ross [mit rothem Geschirr] den Lauf des Wagens. Auf diesem Pferde, welches in die Mitte des Vorhangs gestellt, das Wappen des hannoverschen Fürstenhauses repräsentirt, liegt der volle Sonnenglanz. Im Vordergrunde des Gemäldes steigt ein alter Deutscher mit seinem Sohn aus einer Erdhöhle hervor, und mit der Rechten sich ein schwarzes Eberfell vom Haupte streifend, blickt er staunend zu dem Sonnengott empor, während der Sohn sich furchtsam an den Vater klammert. Es ist das Bild der Barbarei, besiegt von der Cultur. Apollo's linker Arm zeigt auf den Hintergrund, wo ein antikes Theater gebaut wird. Schon ist ein Theil vollendet; Statuen, hohe Gerüste steigen empor, Arbeiter tragen die Materialien herbei, und der Baumeister beschaut einen Marmorblock, den ihm die Arbeiter vorlegen, während ein Knabe mit den Baurissen in der Hand ihm folgt. Hinter dem Theater erhebt sich eine Stadt mit Kuppeln und Gebäuden. Auf der entgegengesetzten Seite des Vorhangs steht ein grauer Obelisk, umrankt von Schlinggewächsen und halb von Wolken bedeckt. Auf dem Piedestal stehen in goldenen Buchstaben Ovid's Worte:

„— — Didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.“

(Aus Ovid's Nas. Ep. ex Ponto lib. 2, op. 9, V. 47. 48. Treue Uebung der Künste verfeinert die Sitten und verscheucht die Rohheit.) Ueber der Inschrift trägt die Säule das Medaillonbild des Königs Georg III.

Ramberg's Vorhang fand viele Verehrer, aber auch eine Rotte von Neidern. Ein Maler Langbeil hatte Manches getadelt und im Canzleisecretair W. Lützel einen Gegner gefunden, worauf jener sich zur Satyre flüchtete. Um zu beweisen, dass Apollo's Gestalt zu kräftig gezeichnet sei, da er in seiner Jugend sich doch mehr um Mädchen, als um Künste bekümmert und hinter Daphne sich die Waden abgelaufen habe, musste die Aufwartefrau von der Anatomie in Schweinfurt ihr Urtheil abgeben, dass in ihrer langjährigen Praxis nur ein einziges Mal eine Leiche mit recht derben Waden eingeliefert sei, welche die Herren Chirurgen einmüthig für einen Junggesellen erkannt hätten; und dergleichen Albernheiten mehr (Beschreibung des neuen Vorhangs von Heinrich Ramberg u. s. w. von W. L—l., Hannover 1789).

Der Vorhang hatte allmählich durch das Aufrollen sehr gelitten, die Farbe war zum Theil abgesprungen, und in die Falten hatten sich in Folge des Lichtqualms schwarze Streifen gelegt. Eine Uebermalung war nothwendig; auch schlug Ramberg vor, den Vorhang in Zukunft nicht mehr aufzurollen, sondern in einem Stück in die Höhe zu ziehen, was bei der Höhe des Bodens möglich war. Die Kammer willigte ein, fand aber Ramberg's Forderung von 60 Thlr. zu hoch, da er früher ansehnlich bezahlt sei und jetzt ein Gehalt als Hofmaler beziehe. Derselbe erwiderte, dass er den Vorhang nicht etwa fleckweise ausbessern, sondern ganz neu übermalen müsse, was wenigstens zehn Wochen in Anspruch nähme, „auch kann ich mit Wahrheit versichern, dass ich nichts weniger als einen Geld Profit bei Vorschlagung dieser Arbeit intendirte . . . Ich bitte daher um nichts weiter, als um Erstattung meiner Auslagen". Der Vorhang wurde dann ganz neu übermalt (1795).

Zur Feststellung der vorgenommenen Veränderungen dienen drei noch vorhandene Originalentwürfe und eine Radirung, ebenfalls von Ramberg's Hand aus dem Jahre 1828. (Letztere ist dieser Arbeit vorgedruckt). Zwei jener Entwürfe sind aus Ramberg's Nachlass für die Privatbibliothek des Königs Georg V. erworben, der dritte befindet sich im Nachlass des hiesigen Buchdruckereibesitzers H. Schlüter (Kestnermuseum). Im Schlüter'schen Entwurf liegt im Vordergrunde ein Barbar in abgestürzter Stellung, mit dem Kopf nach unten, und hält eine Keule in der linken Hand. Das Pferd stutzt vor ihm. Zur Seite steht ein schmuckloses Postament, und der Kopf des zweiten Wagenlenkers ist nur zur Hälfte sichtbar. In dem einen, grösseren Entwurf der Privatbibliothek liegt ebenfalls nur ein einziger Barbar mit Keule, jedoch in anderer Stellung am Boden, und auf einem Obelisken ist Minerva's Kopf angebracht. Dieser Barbar mit blauem Auge, blondem Haar und Bart, sowie das Haupt der Minerva werden in der Beschreibung von Knigge erwähnt, sodass diese Skizze dem ersten Gemälde aus dem Jahre 1789 entspricht, während der Schüter'sche Entwurf mit seinem schmucklosen Postamente als ältere Studie anzusehen ist. Im dritten Entwurf steigen zwei Barbaren, Vater und Sohn, aus einer Erdhöhle hervor; Schlangen zischen dem weissen Pferde entgegen, und anstatt der Minerva ist das gekrönte Haupt des Königs gewählt. Schliesslich sind in der Radirung ebenfalls zwei Barbaren und vor dem Schimmel ein Schlangenpaar angebracht. Die eine liegt zertreten todt am Boden, während die andere zischend sich gegen das aufgehobene linke Bein des Pferdes erhebt, um im nächsten Augenblicke gleichfalls vom Hufe zerstampft zu werden. Das Pferd scheut vor den Schlangen und hält deshalb den Wagen zurück. In der Nähe derselben kriecht unter einer Weintraubenranke eine kleine Kröte und blickt scheel zum Apollo empor, demselben von hinten ihr Gift entgegenspeiend; vermuthlich als Sinnbild der Kritik. Sicher ist, dass beide Barbaren bei der Uebermalung 1795 hinzugekommen sind, da die Beschreibung aus dem Jahre 1817 darauf hinweist. Da diese jedoch Schlangen und Kröte nicht erwähnt, so ist deren Aufnahme

bei der Uebermalung zweifelhaft, aber zur Zeit der Radirung zweifellos. — Eine fantastische Beschreibung des Vorhangs gab Mangourit (Voyage en Hannovre. Paris 1805), wenn er meint, dass der Apoll von neun Musen begleitet sei, welche ihre feurigen Rosse an den Ufern der Leine anhielten, und dass Säulenreihe und Tempel zur Rechten das Sinnbild von Hannover seien.

Zu dem neuen Vorhang passte die alte Seitendecoration des Prosceniums nicht mehr. Ramberg malte daher ein neues Proscenium, welches am 12. Januar 1795 enthüllt wurde. „Zwei Säulen tragen einen breitgefalteten, dunkelrothen Vorhang. Auf der einen Seite schlägt ihn, herabsteigend, der Genius der Wahrheit zurück: eine schöne, colossale Jünglingsgestalt, mit dem Stern an der Stirn, den runden Spiegel hochgehalten, der Bühne zukehrend. Ihm zur Seite hält ein jüngerer Genius das Bild der Isis, der Natur, dem Schauspieler vor; am Fuss der Säule ist als Basrelief Prometheus angebracht, wie er nach alter Mythe den Menschen aus Erde schafft und ihn der Minerva, der Klugheitsgöttin, zeigt, damit sie ihm das Himmelsfeuer, die Seele, schenke. Studium der wirklichen Welt, Studium des Menschengeschlechts vor Allem erziehe den Künstler. Gegenüber schwebt an der zweiten Säule eine lichtgekleidete Sylphide herab, auf ihren Schultern die Attribute der Künste, Lyra, Pallette, Pergamentrolle tragend; über ihr flattert ein lächelnder Liebesgott und senkt bunte Blumengewinde spielend auf sie nieder. Am Fusse der Säule prangen auf einem zweiten Basrelief die Grazien."

Bei einer neuen Decorirung des Logenhauses im Jahre 1838 wurde der Vorhang nach Rücksprache mit Ramberg vom Theatermaler Kasten restaurirt, das Gemälde im Wesentlichen aber unverändert gelassen. 1852 kam derselbe ins neue Theater und musste wegen der grösseren Breite der Bühne auf beiden Seiten, desgleichen in der Höhe durch eine Draperie, Gras- und Blumenmalerei vergrössert und theilweise neu vermalt werden. Im Verlauf der hundert Jahre hatte das Gemälde viel Originales eingebüsst. So sind das ursprüngliche Azur- und Königsblau der Musengewänder anderen Farben gewichen, Schlangen und Kröte durch Ueberpinselung verschwunden, sodass Alles dieses den letzten Generationen unbekannt geblieben ist. 107 Jahre lang, vom 4. Juni 1789 bis 2. Decemcer 1896, hat eine Generation nach der anderen mit Stolz und Freude zu diesem Kunstwerk aufgeblickt!

Wir kehren zu Grossmann zurück. Während seiner zehnjährigen Direction wurden 92 neue Opern, ausser den unter Schröder gegebenen, aufgeführt; die meisten schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinen. Darunter waren 40 deutsche, 36 italienische (incl. 2 in italienischem Stil geschriebene des Spaniers Martin und 1 des Engländers Storace) und 16 französische. In den ersten Jahren referirte Freiherr Knigge darüber in seinen erwähnten Blättern, welche auch Frau Rath Goethe mit Vergnügen las, da ihr das Theater „das liebste Steckenpferd" war.

Obenan stehen Mozart und Gluck. Bereits die zweite Vorstellung am 12. April 1787 brachte „Belmonte und Konstanze oder Die Entführung aus dem Serail". Knigge hielt den doppelten Titel für schwatzhaft, lobte die Aufführung sehr, konnte sich aber nicht erklären, weshalb Mozart's herrliche Composition, welche man in der Partitur mit wahrem Entzücken lese und spiele, und deren einzelne Schönheiten auch in der Aufführung hinrissen, im Ganzen doch nicht so wirke, wie man erwarten sollte. Er holte daher die Ansicht von Grossmann's Musikdirector, Weber ein. Dieser meinte, dass die Musik hie und da für eine komische Oper zu ernsthaft sei, und da andere echt komische Stücke zu sehr dagegen abstächen, so fehle es an Einheit des Styles. Sodann sei Mozart mit den Blasinstrumenten zu geschwätzig; nie seien die besten Italiener in diesen Fehler verfallen, der aber jetzt um so allgemeiner werde, je mehr man früher die Blasinstrumente vernachlässigt habe. Ausserdem machten die häufigen Moll-Arien wegen der öfteren chromatischen Sätze dem Sänger Schwierigkeiten u. A. Aber o! — rief Weber zum Schluss aus — möchten doch alle Tonsetzer

im Stande sein, solche Fehler zu begehen! Und welche herrliche einzelne Sätze sind nicht in dieser Oper!

Es folgte Gluck mit seinem komischen Singspiel „Die unvermuthete Zusammenkunft oder die Pilgrimme von Mecca" am 11. Mai 1789. Mit voller Begeisterung nahm Weber diese Oper auf: „Er, der sich eine eigene Bahn brach und die Kunst bis zum höchsten Grade simplificirte, Er, der das menschliche Herz bis in seine geheimsten Falten kannte, Er, der mit Kraft, mit Genieschwung, Wahrheit, Reinheit und Gleichheit des Styls seine ernsthaften Werke ewig schön, ewig gross stempelte, Er — Er war ein Teutscher . . . der Gesang ist rein und unverfälscht, sowie ihn die Natur fordert." Knigge wollte seinem einsichtsvollen Kritiker nicht widersprechen, fand aber, dass von sämmtlichen Gluck'schen Werken diese Oper am wenigsten Eindruck auf ihn gemacht habe.

Wenige Tage darauf, am 18. Mai, war „Die Hochzeit des Figaro" in vier Aufzügen. Der Text der Arien war vom Freiherrn Knigge, der Dialog aus dem Italienischen von seiner Tochter Philippine übersetzt. Diese hatte auch manche komische Stellen aus Beaumarchais' Stück, die im Italienischen fortgelassen waren, wieder hineingebracht. Weber schrieb: „Die Musik ist so, wie sie von Mozart zu erwarten war; gross und schön, voll neuer Ideen und unerwarteter Wendungen, voll von Kunst, Feuer und Genie. Bald bezaubert uns schöner, reizender Gesang; bald erwecken uns feiner, komischer Witz und Laune zum Lächeln; bald bewundern wir den natürlich angelegten, meisterlich ausgearbeiteten Plan; bald überrascht uns Pracht und Grösse der Kunst . . . Mozart ist eines der glücklichen Genien, die Kunst mit Natur und dabei Gesang mit Grazie zu verweben wissen. Rasch und feuervoll wagt er Ausfälle und ist kühn mit der Harmonie. Auch in dieser Oper zeigt er, dass er wahres Talent zum komisch-theatralischen Styl besitzt . . . Figaro's Arien sind charakteristisch schön gezeichnet . . das Finale des 2. Acts verdient in mancher Rücksicht als Meisterstück der ganzen Oper angesehen zu werden. Prächtig und reich an Kunst erquickt hier süsser, melodischer Gesang unsere Seele. Jede einzelne Stelle ist malerisch schön dargestellt." Knigge fügte hinzu, dass die Vorstellung sehr gut verlaufen sei, obschon die Musik eine der schwersten wäre, welche existire. Die Besetzung war (1794) folgende: Graf: Walter, Gräfin: Mad. Grossmann, Susanne: Mad. Walter, Cherubin: Mad. Hartwig, Figaro: Müller.

Bald kam nun auch der „Don Juan".

Heute
Freytags, den 4. März 1791
wird
auf dem grossen Schlosstheater
zum erstenmal
aufgeführt
Don Juan.
Ein Singspiel in 2 Aufzügen nach dem Italienischen frei bearbeitet.
Die Musik ist von Mozart.

Personen:

Don Juan	Herr Ambrosch
Der Komthur, Gouverneur und Vater der . .	Herr Santorini
Donna Anna	Dem. Kneisel
Don Octavio, Geliebter der Donna Anna . .	Herr Kellholz
Donna Elvira, verlassene Geliebte des Don Juan	Mad. Grossmann
Leporello, Bedienter des Don Juan	Herr Gatto
Masetto, ein junger Bauer	Herr Müller
Zerline, verlobte Braut des Masetto	Mad. Ambrosch
Ein Juwelier	Herr Neuhaus
Ein Gerichtsdiener	Herr Deering
Ein Eremit	Herr Hartmann

Bediente des Don Juan.
Bediente der Donna Anna.
Bediente der Donna Elvira.
Einige Kellner.
Bauer und Bäuerinnen.
Furien.

Die Scene ist in einer spanischen Stadt.

Auf vieles Begehren fand die nächste Wiederholung am 10. März statt. Die Besetzung war in den nächsten Jahren sehr verschieden, was auf den häufigen Wechsel im Personal hinweist. Man gab das Singspiel gelegentlich auch in vier Acten.

Am 10. October 1792 kam „Cosi fan tutte“ unter dem Titel „So machen's die Mädchen alle“ heraus; in den folgenden Jahren auch als „Eine macht's wie die andere“, oder „Weibertreue“, oder „Die Mädchen von Flandern“, oder „Die Wette“. Man änderte dann die Personennamen und machte aus dem Doctor einen alten Philosophen. Aehnlich dem Ausspruch eines Freundes von Mozart, dass die meisten deutschen Sänger zu wenig Schauspieler und vor Allem zu wenig fein possierlich und schelmisch für diese italienische Burleske seien, war der Vorwurf, welchen man auch den Grossmann'schen Mitgliedern machte.

Das Jahr 1794 brachte am 7. Februar „Iphigenia in Tauris“, ein heroisches Singspiel in vier Acten vom Ritter Gluck, welches sogleich wieder vom Repertoir verschwand. Dann am 25. April die erste Aufführung der „Zauberflöte, eine grosse Oper in vier Aufzügen“. Sarastro: Mädel, Königin der Nacht: Mad. Grossmann, Tamino: Walter, Pamina: Mad. Walter, Papageno: Müller. Von Ramberg waren dazu ein feuerspeiender Berg, Wasserfall, Felsenstücke und ein Triumphwagen mit zwei Löwen für 145 Thlr. gemalt. Die Oper machte grosses Furore und wurde in den nächsten acht Wochen sechsmal gegeben.

Diesen classischen Werken schliessen wir zwei Lieblingsopern der Hannoveraner an. Zunächst „La cosa rara“, das Meisterwerk des Spaniers Martin y Solar, Capellmeister beim Prinzen von Asturien. Dieses Singspiel hatte in Wien Figaro's Hochzeit beim Erscheinen zu Fall gebracht, ja sogar den Don Juan eine Zeitlang überstrahlt. Es war ein schöner Zug von Mozart, dass er das Talent seines Nebenbuhlers rückhaltlos anerkannte, denselben sogar unsterblich machte, indem er ein Stück aus dieser Oper als Tafelmusik im letzten Act des Don Juan spielen liess. La cosa rara wurde hier unter dem Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ zuerst am 22. April 1789 gegeben. Es traten darin auf die Königin von Spanien, der Infant, ein Oberjägermeister, die Bauermädchen Lilla und Bertha mit ihren Liebhabern; die Handlung war einfach und natürlich. Weber schrieb: „mit sanfter Ruhe übergiessen die Gesänge unsere ganze Seele, und es wird uns so wohl dabei . . die beiden Arien der Lilla sind so natürlich, so unschuldig, so naiv, wie der Charakter des guten, treuen Mädchens; süsser, schmelzender Gesang weht uns entgegen wie Frühlingshauch. Die Ouverture ist ein schönes, ländliches Gemälde.“ Knigge fügte hinzu, dass die Aufführung mit Dem. Kneisel in der Titelrolle so vorzüglich sei, dass das Personal den Vergleich mit einer guten italienischen Truppe nicht zu scheuen brauche. Die Oper hatte anfangs den gleichen Erfolg wie die Zauberflöte. Die andere, „Der Baum der Diana“, war ebenfalls von Martin, der Text mit dem von Cosa rara und Don Juan von da Ponte. Dieselbe erschien hier 1790 zuerst und war reich an Verwandlungen. Sie blieb bis 1816 im Repertoir, die Cosa rara bis 1823. Mozart fand Vieles in Martin's Sachen sehr hübsch, glaubte aber, dass in zehn Jahren kein Mensch mehr Notiz davon nehmen werde.

Von deutschen Singspielen waren die von Dittersdorf, dem musikalischen Begründer der deutschen Komik, beliebt; besonders sein „Doctor und Apotheker“, „Das rothe Käppchen“ und „Hieronimus Knicker“; sodann W. Müller's „Zauberzither“ und das „Sonnenfest der Brahminen“. G. Benda schuf die erste von dem Dutzend Be-

arbeitungen der Shakespeare'schen Liebestragödie „Romeo und Julie", in welcher nur vier Personen sangen; erst am Schluss kam ein kleiner Chor hinzu, welcher die Liebenden beglückwünschte, ehe Romeo das Gift nahm. Gödel und Dem. Kneisel sangen die Titelrollen. Von Wranitzky erschien „Oberon, König der Elfen", welcher bei der Kaiserkrönung Leopold's II. in Frankfurt binnen sechs Wochen 24 Mal gegeben wurde, und von Holzbauer „Günther von Schwarzburg", von dem Mozart entzückt war, und mit welchem die Mannheimer Bühne, die den ersten grösseren Versuch zur Gründung einer deutschen Oper machte, 1777 eröffnet war. Auch Grossmann's Tenorist J. Walter wurde als Componist vorgeführt. Im Allgemeinen konnte sich das deutsche Singspiel mit dem des Auslandes nicht messen; es fehlte jenem sowohl die graciöse Leichtigkeit der französischen Operette, wie die Lustigkeit der italienischen Intermezzos. — Unter den italienischen Singspielen wurde der „Barbier von Sevilien" von Paisiello seit 1787 oft gegeben. Dasselbe war in Rom so beliebt geworden, dass man später Rossini's gleichnamiges Werk bei der Première zurückwies. Almaviva's Arie im ersten Act „io sono Lindore" galt Weber als der schönste und süsseste Gesang, den er kenne. Salieri's „Axur von Ormus" hatte europäischen Ruf erlangt, und von Cimarosa kam dessen Meisterwerk „Die heimliche Ehe" bereits ein Jahr nach ihrem Erscheinen zur Aufführung. Gelobt wurden auch Anfossi's „Eifersucht auf der Probe", Sarti's „Im Trüben ist gut fischen" und Piccini's „Das gute Mädchen". Die italienische Musik war so populär geworden, „dass man manchen hannoverschen Gassenjungen dem besten Castraten von Rom seine Cadenzen nachpfeifen hört". — Von französischen Singspielen fanden „Richard Löwenherz" und „Das Rosenfest von Salency" von Grétry, „Nina" und „Beide Savoyarden" von Dalayrac, „Felix oder der Findling" von Monsigny Beifall. Man stand der französischen Oper im Allgemeinen etwas fremd gegenüber. Die besten Einnahmen während eines Abonnements im Jahre 1788 wurden erzielt bei Der Teufel ist los, Doctor und Apotheker, Barbier von Sevilien, König Theodor von Venedig und Schöne Arsene.

Wir begegnen zum ersten Mal einem Gastspiel, als der Italiener Mussini und Gattin „la cameriare astuta" oder „Das schlaue Kammermädchen" sangen (25. October 1792). Der Zettel bezeichnete das Werk als eines der schönsten Intermezzos von Paisiello, sodass die Angabe von Mussini's Autorschaft irrthümlich sein dürfte.

Von mehreren Seiten wurde behauptet, dass Grossmann wohl die beste Oper in Deutschland habe; in Bonn hatte der Lehrer Beethoven's Neefe, welcher Grossmann's Dichtung „Was vermag ein Mädchen nicht" als Singspiel componirte, an der Spitze des Orchesters gestanden. Hier hatte der 21 jährige Bernhard Anselm Weber von 1787 bis 1790 die Leitung. Ein Schüler des Abt Vogler, theoretisch und praktisch gut ausgebildet, dabei bescheiden, machte er sich um das Einstudiren der Rollen und durch die energische Leitung des Orchesters sehr verdient. Begeistert von Händel und Gluck schrieb er in Knigge's Blättern u. A. eine grosse Abhandlung über die komische Oper, worin er klagte, dass durch diese der Sinn für ernste Oper und Kirchenmusik in Deutschland erstickt sei; man wolle weiter nichts als lachen. Unsere komische Oper verdiene gar nicht den Namen wahrer Musik; sie sei ein Mischmasch von heroischen, niedrig-komischen Charakteren und lächerlichen Handlungen, die mit liebeschmachtenden zum Singen bestimmter Worte unterwebt wären. Die allgemeine Angabe, dass Weber hier eine Oper „Menöceus" componirt habe, ist dahin zu berichtigen, dass er die Gesänge zu dem so betitelten Trauerspiel von Fr. Butterweck geschrieben hat (1789). Seit 1792 hatte Musikdirector Fischer die Leitung der Oper. — Im Gesangpersonal stand obenan die Bravoursängerin Henriette Kneisel, welche vom Nationaltheater in Berlin im October 1787 ins Engagement trat. Sie war dort in der Abschiedsrolle als Arsene herausgerufen, hatte aber, da sie diese Ehre nicht ahnte, das Haus bereits verlassen; in Folge dessen dankte sie dem Publikum schriftlich für die besondere Gnade, welche sie bis zu Thränen

gerührt habe, und für welche sie zeitlebens dankbar sein würde. So selten war damals noch ein Hervorruf! Stimme und Vortrag der Kneisel, ihre verständliche Aussprache, gefälliges Spiel und geschmackvolle Toilette wurden sehr gerühmt. Sie ging zwischendurch ein Jahr lang zum weiteren Studium nach England und creirte hier die Donna Anna und Lilla. Als ihr ein Kunstfreund aus Dankbarkeit für die musikalischen Genüsse anonym eine goldene Uhr nebst Kette schenkte und sie nichts darüber in der Oeffentlichkeit zu sehen wünschte, hielt Freiherr Knigge es doch für angezeigt: „man solle doch wissen, dass es hier Männer gäbe, die ohne Prahlerei im Stillen darauf sännen, dem Künstler eine frohe Stunde zu machen". Nach ihrem Abgang machte sie Sensation in Frankfurt und ging dann nach Berlin zur Opera buffa, wo sie den Capellmeister Righini heirathete. Beliebt waren auch die Bravoursängerin Dem. Kalmes und Mad. Grossmann geb. Schrott, die zweite Frau des Directors. Als derselbe bei Frau Rath Goethe anfragte, ob er diese Künstlerin heirathen solle, hatte sie ihrem lieben Gevatter nicht dazu rathen können; er solle sich wohl bedenken, denn Heurathen sei wahrlich kein Spass. Sie hatte eine starke Stimme, schönen Vortrag, und man verstand jedes Wort; ihren ersten Ausgang nach dem Wochenbett feierte man in Versen. Im Herrenpersonal glänzte der Tenorist Ambrosch, welcher den Belmonte, aber auch den Don Juan sang, und später als einer der besten Sänger seiner Zeit galt. Der Bassist Gatto mit schöner Stimme fredonirte (tremolirte) und konnte sich den Provinzialdialect nicht abgewöhnen; Pleissner sang vorzüglich, hatte aber die Angewohnheit, im Affect mit der Hand die Taktviertel bemerklich zu machen, und des Schauspieler Diestel's lebhaftes Spiel liess vergessen, dass er kein vorzüglicher Sänger war. Erhard's schöne Tenorstimme drang durch einen dreifach besetzten Chor; er konnte nicht nach Noten singen, hatte aber ein riesiges Gedächtniss, sodass er ganze Opern auswendig wusste. Auch der Bassist Müller mit voller Stimme lernte alles mechanisch auswendig, fehlte trotzdem nur selten. Der häufige Wechsel im Personal brachte es mit sich, dass in jeder Oper Personen mitwirkten, welche ganz unmusikalisch und, wie auch unter Schröder, hauptsächlich Schauspieler waren. In der zweiten Hälfte der Grossmann'schen Spielzeit war seit 1793 der Tenorist Ignaz Walter, eine Böhme von Geburt, der bedeutendste Künstler und vereinigte mit schönem Material einen ausgezeichneten Vortrag. Seine Gattin Juliane galt ebenfalls als tüchtige Sängerin, und Mad. Göde sang mit grosser Fertigkeit italienisch, „was thut der Teutsche nicht fürs Geld". Der Bassbuffo Mädel übertrieb, und vom Bassisten Santorini war nichts Rühmliches zu sagen; dagegen zeichnete sich der Italiener Bianchi in Intermezzos aus. Der Bremer Recensent hatte an Grossmann's Personal vor Allem den Mangel an dramatischem Leben auszusetzen: „sie glauben genug gethan zu haben, wenn sie fest in der Musik sind und ihren Gesang gut vortragen". Bei dem guten Stimmmaterial würden wohl die meisten Opern besser gegeben sein, wenn nicht so viele Novitäten einstudirt wären; es wurde sogar die Klage laut, dass die Oper das Schauspiel verdränge. Auch war für die schwierigsten Opern oft nur eine einzige Orchesterprobe und nicht einmal mit einem einstudirten Orchester zu ermöglichen, denn die Hofmusiker hatten sich, als die Gelder von Grossmann ausblieben, geweigert zu spielen (1789), in Folge dessen die Oboistencorps einsprangen, deren Tüchtigkeit jedoch Anerkennung fand. Gelegentlich spielten auch Dilettanten mit. So kam es denn, dass die im Hintergrund gesungenen Chöre mitunter unpräcise gingen und der Wunsch laut wurde, es möge Jemand im Orchester sichtbar den Takt schlagen, wie es in Frankreich Sitte sei. (In Deutschland war der Taktstock noch nicht eingeführt.) Nach alledem zu schliessen, haben gute und schlechte Aufführungen vielfach mit einander gewechselt.

Ballet gab es in Zwischenacten, auch wohl hinter einem Trauerspiel her; man tanzte Menuett à la reine, Gavotte, englisches Solo, und toscanische Kinder führten ein albernes Pas de deux auf. Von selbständigen Ballets hatte der Tänzer Kübler zwei

arrangirt: ein komisches, „Die Zigeuner oder der gefoppte Jude“ und ein grosses tragikomisches „Marlbourough“ in drei Aufzügen. Letzteres fand Beifall; nur die Hexerei, dass Cupido den Marlbourough vom Tode erweckte und ihn aus dem Sarge zum Tanzen sich erheben liess, missfiel. Solotänzerin war Mad. Bianchi.

Was die classischen Dramen anbetrifft, so konnten Grossmann's Aufführungen sich mit denen von Schröder nicht messen. Es gab kein bestimmtes Fach; jeder Schauspieler musste alte und junge, vornehme und niedrige Rollen spielen, wodurch Mancher die Sache verdarb. Auch Grossmann selbst erreichte als Schauspieler seinen Vorgänger nicht, obschon er immerhin zu den gebildetsten und besten in Deutschland gehörte; besonders geschätzt wurde sein Marinelli. Wie die Berufsschauspieler in der Oper, so wirkte auch das Gesangpersonal in Trauerspielen mit: Dem. Kneisel als Emilia Galotti, Mad. Walter als Königin Elisabeth in Maria Stuart von Spiess. (Das Stück hatte mit der späteren Schiller'schen Dichtung nur die beiden Königinnen gemeinsam). Von Premièren classischer Dramen sind zu nennen: „Götz von Berlichingen“ am 1. Juni 1787 mit Neuhaus als Götz. Goethe's Mutter hatte an Grossmann geschrieben (1781): „meinem Sohn ist es nicht im Traum eingefallen, seinen Götz vor die Bühne zu schreiben“ — sodann auf vieles Begehren: „Die Räuber“ am 11. Juni 1787 mit Antousch als Carl Moor, Rathke als Franz, Mad. Neuhaus als Amalie — „Die Verschwörung des Fiesco“ am 3. Januar 1788 mit Diestel als Fiesco. Schiller hatte von Mannheim aus sein umgeformtes Stück an Grossmann geschickt und gebeten, ihm offen zu sagen, an welchen Stellen der neue Fiesco gegen den alten zurückstehe. Gleichzeitig theilte er ihm mit, dass „Louise Millerin“ gedruckt werde; „ich darf hoffen, dass es der teutschen Bühne keine unwillkommene Acquisition sein werde, weil es durch die Einfachheit der Vorstellung, den wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten, und durch die leichte Fasslichkeit des Plans für die Direction bequemer und für das Publikum geniessbarer ist als die Räuber und der Fiesco . . . Unterdessen freue ich mich dieses Anlasses, der mich mit einem Mann in Verbindung bringt, dem ich schon seit so lange meine vollkommenste Achtung weihe. Welcher Gewinn für mich, wenn ich mich mit Vertrauen und Bruderliebe an Sie anschliessen und Ihre reiche Kenntniss der Bühne bei meinen künftigen Arbeiten zu Rath ziehen kann. Ich werde Sie also gewiss festhalten, und mein Freund müssen Sie werden, das ist ausgemacht.“ „Kabale und Liebe“ kam unter Grossmann mit neuer Umarbeitung des fünften Actes heraus. Es erschien „Don Carlos“ am 19. Januar 1790, Anfang 4½ Uhr. König: Erhard, Elisabeth: Dem. Dobbermann, Don Carlos: Diestel, Posa: Quandt. Als Grossmann nach Hannover kam, wünschte er von Schiller den Don Carlos zu haben. Dieser forderte 12 Ducaten, erwartete die Aufforderung zum Abschreiben und verlangte als Hauptbedingung, dass Grossmann für das Nichtgedrucktwerden garantire. Er hielt diese Arbeit für das Beste, was er in Rücksicht theatralischer Wirkung, ohne Hilfe von Spectakel und Operndecoration hervorgebracht habe. Grossmann konnte aus Finanzrücksichten vor der Hand auf den Kauf nicht eingehen, was Schiller bedauerte, da er gern das Stück auf seiner Bühne gesehen hätte; „behalten Sie mich lieb“ (Dresden, 20. Juli 1787). Schliesslich kam als Novität „Die Geschwister“ am 2. Februar 1796, worin Dem. Koch aus Mannheim als Gast die Marianne und Wohlbrück den Fabrice spielten.

Grossmann kündigte auf den Theaterzetteln an, dass ohne nothwendige Veranlassung kein Stück wiederholt werde und erklärte, als das Publikum sich darüber beschwerte (1793) „ . . . es ist seit 19 Jahren Grundsatz bei mir, kein Stück zu wiederholen. Meine Gründe sind folgende. Das Publikum liebt Neuheit, Abwechselung. Es gähnt bei der Wiederholung . . .„ ferner schläfern die Wiederholungen die Schauspieler ein, toujours perdrix! sagen sie bei der Wiederholung des besten Schauspiels und spielen nachlässig, besonders bei leerem Hause. Das Gedächtniss, das Addison sehr witzig und sehr richtig mit einer Degenklinge verglich, rostet, wenn es nicht gebraucht wird. Der

müssige Schauspieler besucht Kaffee- und Weinhäuser, verthut sein Geld, verschwendet seine Zeit und geräth in schlechte Gesellschaft, wird dadurch verdorben und verdirbt noch Andere. Dies sind meine Gründe." Fast alle Monate traten neue, vorher nicht geprüfte „Subjecte" ins Engagement, welche nicht selten Schulden machten und dann wieder fortliefen. Als einer von Grossmann einige Louisd'or gebettelt, eine zum Abschreiben gegebene Partitur versetzt hatte und dann ausgerückt war, machte Grossmann bekannt: „es ist wohl Pflicht, die Directoren vor einem solchen Buben zu warnen. Er ist klein, sieht einem Pavian ziemlich ähnlich und ist auch an drei Capuziner-Tugenden erkennbar; er ist ein gewaltiger Fresser, schweinisch und faul." Auch ein anderer Schauspieler, welcher mit Grossmann's Tochter durchgegangen war, erhielt einen Steckbrief, und eine abgegangene Künstlerin wurde von ihm an ihre Mutterpflicht erinnert, dass sie ihr Kind, welches die Gesellschaft nun schon drei Jahre ernährt habe, wieder abholen möge. Auch zu allerhand anderen Zwecken wurden die Theaterzettel benutzt; so erklärte Grossmann wiederholt, für die Schulden seines Personals nicht einstehen zu können, ersuchte das Publikum sich nicht auf das um das Parquet laufende Geländer zu setzen, weil man sonst von den Logen aus nichts sehen könne; er annoncirte einen beim Ausfegen gefundenen Pfandschein und die Auffahrt des Luftschiffers Blanchard. Dieses kleine Männchen, kaum hundert Pfund schwer, „eingebildet bis zum Uebelwerden" stieg unter Ankündigung durch Trommelschlag und Kanonendonner am 8. November 1791 Mittags von der Reitbahn am Wall unter ausserordentlichem Zulauf von Menschen in die Wolken und liess sich hinter Herrenhausen nieder. Es war die erste Luftschifffahrt in Hannover, und Bürgermeister nebst Stadtrath ernannten Blanchard an demselben Tage zum Ehrenbürger.

Ein idealer Zug soll Grossmann unvergessen bleiben, indem er von hieraus zur Errichtung eines Lessingdenkmals in Braunschweig alle deutschen Bühnen aufforderte, zum Besten desselben ein Lessing'sches Stück zu geben; er selbst führte dazu Emilia Galotti auf und erzielte 120 Thlr. Die Antworten der Bühnenvorstände liess er, ohne vorher deren Erlaubniss eingeholt zu haben, in einer hier erschienenen dramaturgischen Zeitschrift abdrucken (1793). Das erregte vielfach Anstoss, zog ihm auch einen Seitenhieb der Frau Rath Goethe zu.

Die französische Revolution hatte den sanguinischen, etwas heftigen Mann sehr aufgeregt. Grossmann wurde excentrisch, machte kindischen Aufwand, veröffentlichte extravagante Artikel und liess in einer Rolle allerhand grobe Ausfälle gegen hochgeachtete Männer, Religion und Regierung einfliessen (Februar 1795). Dafür wanderte er acht Tage lang ins Cleverthorgefängniss, abwechselnd bei Wasser und Brod, (mithin keine „liebevolle Pflege und Fürsorge" nach Dr. Wolter), woran sich seiner Schulden wegen ein Hausarrest bis Ende Juni anschloss. Es stellte sich heraus, dass Geistesstörung vorlag. Er kam unter Curatel des Advokaten Reinecke; man übertrug die Opernregie seinem Sänger Walter, liess aber der Gattin die Direction. Grossmann starb hier am 20. Mai 1796 und wurde auf dem Gartenkirchhof beerdigt, wo das Grab nicht mehr aufzufinden ist; die Theaterzettel der nächsten Tage tragen noch seine Unterschrift.

Nach seinem Tode traten der Schauspieler Koch aus Mannheim und Walter in die beiden letzten Contractjahre ein; dann erhielten Ign. Walter mit dem Advokaten A. Reinecke die Concession von 1799 bis 1802. Von neuen Opern aus dieser Zeit ist zu nennen „Doctor Faust", Original-Singspiel in vier Aufzügen, gedichtet von Dr. Heinr. Schmieder, componirt von Ign. Walter. (Goethe's Faust war zuerst als Fragment 1790 erschienen). Diese erste Faustoper ist im Verlauf des Jahres 1797 in Hannover componirt, wurde in Bremen, wo Walter's Truppe eine Zeitlang spielte, am 28. December 1797 und hier am 11. Juni 1798 gegeben. Es traten auf Faust (Walter), Gretchen (Dem. Koch), der Famulus Wagner, Martha Schwerdlein und Leviathan (Rau als Gast) anstatt des Mephistopheles, welcher Name dem Faust des Engländers Marlowe

entlehnt ist. Ramberg hatte dazu eine feurige Wolke, Flugwagen u. A. gemalt. Bald darauf brachte man Haydn's heroisch-komisches Singspiel „Ritter Roland“, und in den beiden nächsten Jahren wurden „Die Schwestern von Prag“ von W. Müller, „Der Dorfbarbier“ von Schenk und „Das unterbrochene Opferfest“ von v. Winter sehr beliebt. Schliesslich ist die erste Aufführung von Mozart's „Titus der Gütige“ (24. Februar 1802) zu nennen, mit Rau als Titus, Walter als Sextus; letztere Rolle wurde später von Frauen gesungen.

Mittlerweile war das Logenhaus sehr verfallen und machte den Eindruck erloschener Pracht. Der ehemals glänzend rothe Maroquin war kupferfarbig geworden, die Maschinerie mangelhaft, viele Decorationen alt und verdorben. Hinzu kam, dass Kälte und Zugwind das Publikum im Parquet veranlassten, die Hüte aufzusetzen, was doch in keinem Hoftheater gestattet wurde. Lästig war auch das Poltern und Lärmen während der Zwischenacte und das hergebrachte Gewehr beim Fuss setzen, womit die Schildwachen jeden ein- und austretenden Officier salutiren mussten. Es wurden Beschwerden laut, dass die Galerie anfange, mit Beifall und Tadel tonangebend zu werden; man solle sie zur Ordnung weisen, „der Gentleman im Parterre muss besser wissen, richtiger fühlen, was schön, wahr, anständig oder unanständig, unwahr und schlecht ist, als das bunte Gemisch, welches die Bürger im Himmelreich formirt.“ (Woher der Name Himmelreich oder Paradies für die Galerie? Nach Wolfg. Menzel wurde ehemals die Vorhalle der Kirchen, an deren Decken der Sündenfall abgemalt war, Paradies genannt. Hier mussten die Profanen und Büssenden, die nicht ins Heiligthum gelangen konnten, verweilen. Von der Kirche ging der Ausdruck auf das Theater über). Von 1802 bis 1805 wurden im Logenraum viele Verbesserungen vorgenommen: man stellte den Zugwind ab und sprach nun auf dem Theaterzettel die Erwartung aus, dass ein Jeder während der Vorstellung den Hut abnehmen werde. Parquet und Parterre erhielten bequeme Stühle, und zur besseren Beleuchtung hing man über der Mitte des Parterre einen grossen Kronleuchter auf. — Nach Ablauf des Contractes mit Walter-Reinecke trat ein Consortium zusammen, von welchem aber nur der Vice-Oberstallmeister v. d. Busche übrig blieb, welcher sich verpflichtete, für die nächsten fünf Jahre mit einem jährlichen Zuschuss von 2100 Thlr. eine Truppe auf eigene Rechnung zu halten.

Da besetzten die Franzosen unter Marschall Mortier die Stadt (1803) und erklärten dem Entrepreneur v. d. Busche, dass bei dem grossen Geldmangel der Zuschuss nicht mehr gezahlt werden könne. Die deutsche Truppe reiste ab, und es kam eine grosse französische Gesellschaft unter Direction von Mad. Bursay, dann unter Garnier. In der Regel war an jedem Abend französische Comödie und Oper; die Zettel wurden deutsch und französisch unter einander gedruckt. Zum Geburtstage des ersten Consuls Buonaparte war vom General en chef eine Festvorstellung angesetzt. Ein Fest mit hiesigen Verwandten feierte der bekannte französische General Berthier, welcher die Grosstochter des ehemaligen Violaspielers Pierre Vezin zur Frau hatte. Während der Occupation pflegte man besonders die französische Oper, sodass in den Jahren 1803 bis 1806 von 17 französischen Componisten 37 verschiedene Werke gegeben wurden. Obenan stand Cherubini mit seinen „Deux journées“, eine Oper, welche in der Folge unter fünf verschiedenen deutschen Namen herausgekommen ist: „Wasserträger“, „Zwei Tage“, „Zwei gefahrvolle Tage“, „Die Tage der Gefahr“, „Wohlthun bringt Zinsen“. Wieder ein Beispiel von der abgeschmackten Mode, dass die Directoren den Titel nach Belieben umtauften; mehr oder weniger ein Schwindel, um dem Publikum dasselbe Stück mehrere Male zu verkaufen. Von Boildieu (gelegentlich Boyel-dieu gedruckt) lernte man den „Calif von Bagdad“, von Méhul fünf Singspiele kennen; beliebt waren auch Dalayrac und Grétry. Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ parodirten die Franzosen in einer dreiactigen Oper „Rêveries renouvellées des Grecs“. Von italienischen Singspielen, welche mehr in den Hintergrund traten, gab man den berühmt gewordenen „Sargino“

von Paër und stattete „Oedip in Colone“ mit Balletpomp aus. Abwechselnd spielte auch die deutsche Nuthi'sche Gesellschaft, wobei Schiller's „Räuber“ auf dem französischen Zettel als „Chef des brigands“ erschienen. Beide Nationen scheinen sich auf dem Felde der Kunst vertragen zu haben; wenigstens sangen in einer Vorstellung zum Besten der Armen die Franzosen Tarchi's „Trente et quarante“ und hinterher die Deutschen ein Liederspiel von Himmel.

Zwischendurch gab die Truppe von A. Reinecke aus Bremen zwölf Vorstellungen (1805), darunter einige Opern, und zum ersten Mal Schiller's „Maria Stuart“ am 16. September: Maria: Mad. Brade, Elisabeth: Mad. Brand, Leicester: Ernst, Mortimer: Pistor. Es folgte am 18. September die Première von „Wilhelm Tell“ mit Ernst als Tell. Die Musik dazu, bestehend in Gesängen, Marsch und Chor der Mönche, war von dem ehemaligen, hiesigen Musikdirector B. A. Weber. Es ist ein Irrthum, dass nur ein Genie im Stande sein soll, Musik hundert Jahre lang über Wasser zu halten; auch die Macht der Gewohnheit kann sich ein Jahrhundert erobern, denn Weber's Musik zu „Wilhelm Tell“ wird noch heute hier gespielt. In das Jahr 1806 fielen unter der Direction Döbbelin die ersten Aufführungen von „Die Jungfrau von Orleans“ am 11. April mit Mad. Häser als Johanna, und „Wallenstein's Lager“ am 16. April mit Spangler als Wachtmeister, Baumann als Capuziner. Als einige Wochen darauf Schiller die Augen geschlossen hatte, wurde zur Todtenfeier „Wilhelm Tell“ mit Prolog gegeben.

Das deutsche Theater rang während der Kriegsjahre um seine Existenz. Im Sommer 1807 und 1809 wurden einige Opern auf dem Gartentheater zu Herrenhausen gegeben. Die Einräumung des Theaters lag in der Hand des Magistrats der Altstadt, welchem das zur Caserne eingerichtete und von französischen Generalen bewohnt gewesene Schloss nebst Theater von der westfälischen Regierung als angebliches Geschenk aufgedrungen war. Erst Anfangs 1814 nahm das Oberhofmarschallamt das Theater zurück. Das kleine Schlosstheater hatte während der Occupation anderen Räumlichkeiten weichen müssen. Bis zum Jahre 1815 fehlt fast alles Material.

Uebersicht der Opern von 1769 bis 1810.

Da die Theaterzettel jener Zeit nur unvollständig erhalten sind und selten auf eine „erste Vorstellung“ aufmerksam machen, so ist diese für eine grosse Reihe von Opern nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Das beigefügte Datum ist das bekannt älteste.

Andre	Erwin und Elmire	30. Mai 1776.
„	Der Antiquitätensammler	2. Juni 1790.
Anfossi	Die Eifersucht auf der Probe	7. Juni 1787.
„	Der Geizige, oder die Liebe ist sinnreich	14. Juni 1790.
Beckmann	Lukas und Hannchen	28. April 1773.
Benda, G.	Der Jahrmarkt	8. Mai 1776.
„	Ariadne auf Naxos	27. December 1776.
„	Romeo und Julie	23. November 1787.
„	Walder	10. November 1788.
„	Medea	17. September 1792.
Berton	Aline, Königin von Golkonda	3. Juni 1806.
Bierey	Der Schlaftrunk	11. November 1807.
„	Rosette, das Schweizermädchen	5. Juni 1809.
Boildieu	Calif von Bagdad	30. August 1803.
„	Meine Tante Aurora	10. März 1804.
„	L'abbé de l'épée	4. Januar 1805.
Champein	Melomanie oder der Liebhaber der Musik	7. September 1790.
„	Les dettes	20. Januar 1804.
Cherubini	Deux journées (Wasserträger)	9. August 1803.
Cimarosa	Die Italienerin in London	7. Mai 1787.
„	Der Pariser Maler	4. Juli 1788.

Opern vor 100 Jahren.

Cimarosa	Der Schmaus	13. November 1789.
„	Theaterkabale, oder der Director in der Klemme	24 August 1792.
„	Der betrogene Vormund	11. Januar 1793.
„	Die heimlich Vermählten	28. Mai 1794.
„	Die vereitelten Ränke	4. Februar 1802.
Clasing	Michell und sein Sohn (Fortsetzung des Wasserträgers)	9. November 1806.
Dalayrac	Nina, oder Wahnsinn aus Liebe	8. October 1789.
„	Die beiden kleinen Savoyarden	7. September 1790.
„	Die Wilden	6. Mai 1795.
„	Rudolph von Creki	8. Juni 1795.
„	Adolf und Clara	22. Juni 1803.
„	La maison isolée	1. August 1803.
„	Ambrosius	16. August 1803.
„	Guinar	24. August 1803.
„	L'amant statue	22. December 1803.
„	Philipp und Georgette	31. December 1803.
„	Renaud d'art	24. Januar 1804.
„	Léon	26. April 1804.
„	Château de Montenero	28 Juli 1805.
„	Der Hausverkauf	25. Mai 1807.
Della Maria	L'Opéra comique	21. November 1803.
Desaides	Was einem recht ist, ist dem andern billig	19. April 1790.
„	Die drei Pächter	21. Februar 1794.
„	Blaise et Babet	28. December 1803.
Derienne	Les visitandines	21. November 1803.
Dittersdorf	Doctor und Apotheker	7. December 1787.
„	Betrug durch Aberglauben	22. October 1788.
„	Die Liebe im Narrenhause	2 November 1789.
„	Das rothe Käppchen	11. April 1792.
„	Schiffspatron oder Gutsherr	23 Januar 1793.
„	Hieronymus Knicker	6. Februar 1793.
„	Hokus Pokus	21. Mai 1793.
Duni	Die beiden Jäger oder das Milchmädchen	23. Juni 1773.
Fleischer	Das Orakel (Dichtung von Gellert)	10. Juni 1773.
Gassmann	Die Liebe unter den Handwerksleuten	23. April 1787.
Gareaux	Der kleine Matrose	18. September 1803.
„	La jambe de bois	26. April 1804.
Gazzaniga	Die Weinlese	4. Februar 1791.
Gluck	Die unvermuthete Zusammenkunft	11. Mai 1789.
„	Iphigenie auf Tauris	7. Februar 1794.
Gossé	Nouveau debarqué	7. December 1803.
Grétry	Walder (Silvain)	7. Mai 1773.
„	Das Urtheil des Midas	27. November 1789.
„	Die ländliche Probe, oder Theodor und Pauline	8. September 1790.
„	Richard Löwenherz	10. September 1790.
„	Das Rosenfest von Salence	22. Januar 1794.
„	Zemire und Azor	11. März 1794.
„	Das redende Gemälde	10. April 1795.
„	Die Caravane von Cairo	14. August 1803.
„	Raoul, barbe-bleue	5. December 1803.
„	Pierre le grand	14. April 1805.
„	Comte Albert et sa suite	11. Juni 1805.
„	Das Blendwerk (Fausse magie)	27. Juli 1805.
Guglielmi	Robert und Kalliste	10. Januar 1777.
„	Der verliebte Zwist	4. Mai 1791.
„	Der Lohn weiblicher Sittsamkeit	10. Februar 1795.
„	Das adlige Landmädchen	15. April 1796.
Haydn	Ritter Roland	28. Juni 1798.
Hiller	Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber	1769.
„	Die Jagd	20. April 1773.
„	Lottchen am Hof	27. April 1773.
„	Lisuart und Dariolette	18. Mai 1773.
„	Der Dorfbarbier	21. Mai 1773.

Hiller	Der Aerntekranz	17. Juni 1773.
"	Der Krieg	29. April 1776.
"	Der lustige Schuster	1809.
Himmel	Fanchon	9. September 1805.
Holberg	Der politische Zinngiesser	6. September 1805.
Holzbauer	Günther von Schwarzburg	4. Juni 1789.
Isouard	Michel Ange	3. Juli 1805.
Kauer	Die Sternenkönigin	22. April 1806.
v. Kospoth	Irrwisch	27. December 1787.
Kreutzer, R	Paul et Virginie	24. December 1803.
"	Lodoiska ou les tartares	15. März 1804.
Kunz	Das Fest der Winzer	31. Juli 1797.
Lemoyne	Prétendues	7. Januar 1804.
v. Lichtenstein	Glück und Zufall	26. April 1793.
Martin	Lilla (la cosa rara)	22. April 1789.
"	Der Baum der Diana	23. April 1790.
Méhul	Euphrosine, oder der gebesserte Tyrann	2. August 1803.
"	Eine Thorheit, oder Je toller je besser	4. August 1803.
"	Der Hitzige	29. August 1803.
"	Le prisonnier ou la ressemblance	22. December 1803.
"	Le trésor supposé	12. März 1804.
Monsigny	Der Deserteur	14. April 1773.
"	Roschen und Colas	22. April 1773.
"	Die schöne Arsene	22. October 1787.
"	Felix, oder der Findling	7. October 1788.
Mozart	Die Entführung aus dem Serail	12. April 1787.
"	Die Hochzeit des Figaro	18. Mai 1789.
"	Don Juan	4. März 1791.
"	Cosi fan tutte	10. October 1792.
"	Die Zauberflöte	25. April 1794.
"	Titus	24. Februar 1802.
Müller, W.	Das Sonntagskind, oder die Geisterseher	24. August 1795.
"	Die Zauberzither	11. April 1796.
"	Das Sonnenfest der Brahminen	27. Februar 1797.
"	Die Schwestern von Prag	18. Juni 1800.
"	Das Schlangenfest in Sangora	15. Juni 1801.
"	Die unruhige Nachbarschaft	2. Mai 1809.
Naumann	Cora	16. Juni 1802.
Neefe	Was vermag ein Mädchen nicht	18. Mai 1787.
Paër	Sargino	2. September 1804.
"	Camilla	26. August 1807.
Paisiello	Die drei Pucklichten	21. April 1773.
"	Der verspottete Geizhals	17. April 1787.
"	Die eingebildeten Philosophen	27. April 1787.
"	Das schöne Gärtnermädchen von Freskati	9. November 1787.
"	Der Barbier von Sevilien	16. November 1787.
"	König Theodor von Venedig	16. April 1788.
"	Die beiden Flüchtlinge	16. November 1791.
"	Das listige Bauermädchen	18. April 1792.
"	Der lustige Schuster	1. Januar 1793.
"	Die Müllerin	8. April 1793.
"	Ritter Tulipan	1. Mai 1809.
Pannek	Die christliche Judenbraut	30. Juni 1796.
Philidor	Sancho Pansa	10. Mai 1773.
"	Der zaubernde Soldat	12. Mai 1773.
"	Der Hufschmied	28. Juni 1787.
Piccini	Der Zerstreute	13. Juni 1788.
"	Das gute Mädchen	31. October 1788.
Ritter	Der Eremit auf Formentara	4. Mai 1804.
Rölliq	Clarisse, oder das unbekannte Dienstmädchen	30. April 1773.
Sacchini	Oedip in Colone	21. Mai 1790.
Salieri	Der Schornsteinfeger	29. Mai 1787.
"	Die Schule der Eifersucht	27. Juni 1788.

Salieri	Der Jahrmarkt in Venedig	1. Februar 1790.
"	Der Talisman	7. Juni 1790.
"	Axur, König von Ormus	23. September 1791.
"	Trofonio in der Zauberhöhle	12. October 1791.
"	Die Entzifferung (das Kästchen mit der Ziffer) . . .	13. Juni 1792.
"	Palmira	5. Mai 1800.
"	Tarar	23. März 1804
Sarti	Im Trüben ist gut fischen	14. Januar 1788.
Schack	Die beiden Antone	25. April 1798
Schenk	Der Dorfbarbier	30. Juni 1800.
Schuhbauer	Die Dorfdeputierten	31. December 1787.
Schuster	Der Alchymist	16. Mai 1788.
"	Der gleichgültige Ehemann	5. Januar 1791.
"	Doctor Murner	7. Januar 1791.
Schweitzer	Der lustige Schuster	1769.
"	Elysium	18. Januar 1770.
"	Hercules auf dem Oeta	4. Juni 1771.
Solie	Das Geheimniss	17. April 1801.
Spindler	Die vier Vormünder	19. September 1796.
Stegmann	Der Kaufmann von Smyrna	27. Januar 1777.
Storace	Die unzufriedenen Eheleute	11. Mai 1792.
Süssmayer	Der Spiegel von Arcadien	2 Juni 1797.
Tarchi	30 und 40, oder das Portrait	18. August 1803.
Walter, Ign.	Graf von Walltron	3. Mai 1787.
"	Die Spiegelritter	21. Februar 1793.
"	Die Hirten der Alpen	3. September 1793.
"	Die böse Frau	26. September 1794.
"	Doctor Faust	11. Juni 1798.
Weigl	Der Corsar aus Liebe	26. September 1805.
"	Die Uniform	1810.
v. Winter	Das unterbrochene Opferfest	9. Januar 1801.
Wolf	Das Rosenfest	12. Juli 1773.
Wranitzky	Oberon	14. März 1791.
"	Der Schreiner	20. April 1801.

Unter diesen 181, der Mehrzahl nach einactigen Opern, sind nur drei von Mozart, welche trotz ihres Alters von hundert Jahren noch fest im Herzen des Volkes sitzen: Don Juan, Figaro's Hochzeit und Zauberflöte. Immer seltener sind Entführung und Cosi fan tutte geworden, und der Titus ist so gut wie verschollen. In tiefem Schatten liegen Cherubini's Wasserträger und Gluck's Iphigenie auf Tauris. Alle übrigen Opern dieser Zeit sind wie weggeblasen.

---

2. Concerte.

Die alte Hofcapelle hatte in den siebziger Jahren den musikbegeisterten Graf von Schwichelt zum Chef erhalten. J. B. Vezin war Concertmeister, und unter den 20 im vorigen Concertcapitel aufgenannten Hofmusikern gehörten Ch. Dietr. Schläger, welcher wegen seiner stark gebogenen Nase den Beinamen Seneca hatte, die Cellisten Fr. E. und Ph. F. Benecke und die Gebrüder Herschel, gebürtig aus Hannover, zu den besten. Jacob Herschel, der ältere, war seit 1759 im Orchester, 1774 nach Amsterdam gegangen, aber einige Jahre später zurückgekehrt. Er empfahl seinen in Bath (England) lebenden Bruder Friedrich Wilhelm als guten Cellisten (1782); aber trotz der Fürsprache v. Schwichelt's stellte man einen anderen an. Dieser englische Herschel wurde später ein weltberühmter Astronom. Die Angabe, dass ein jüngerer Bruder Alexander als Cellist eingetreten sei, dürfte auf einem Irrthum beruhen. Jacob vertrat den alt gewordenen Vezin mit Eifer und Geschick bei der Direction und hatte sich zum tüchtigen Geiger und Componisten von Violinconcerten, Clavier- und Streichquartetten herangebildet. Ende Juni 1792 wurde er im Lister Felde vor Hannover mit einer Schnur erdrosselt auf-

gefunden; wahrscheinlich lag ein Mord, nicht Selbstmord vor. Joh. Dietr. Herschel galt ebenfalls als guter Geiger.

Man schaffte einige werthvolle Instrumente an: ein Cello von Andreas Amati in Cremona, eine Alt-Viola von Amati mit der Jahreszahl 1599 und ein neues vom Orgelbauer und Organisten Chr. Vater angefertigtes Clavecin, welches 380 Thlr. kostete. Letzterer, vermuthlich ein Nachkomme des Orgelmachers Martin Vater zur Zeit Johann Friedrich's, machte darauf aufmerksam, dass seit einigen Jahren der Kammerton immer höher getrieben und jetzt beinahe $^3/_4$ Ton höher sei, sodass man neue Blasinstrumente, zumal Fagotts, anschaffen müsse.

Das Orchester, welches seine Proben im Hause eines Hofmusikus abhielt, kostete 4536 Thlr.; die Gehalte waren die früher erwähnten. Starb ein Hofmusikus, so wurde seine Gage unter diejenigen Collegen, welche am geringsten besoldet waren, vertheilt. Der Theaterdienst der Capelle war noch immer nicht geregelt; die Directoren hatten die Erlaubniss, sich des Orchesters gegen Vergütung bedienen zu können, allein das kleine Geld blieb häufig aus. Abel Seyler mit Schulden zahlte nicht, nicht einmal das Vermächtniss an Wein, Bier und Licht; Schröder hatte in seinem letzten Contract das Orchester mit einbedungen, und Grossmann kam seiner Verpflichtung zur Zahlung nur in der ersten Saison mit 568 Thlr. nach.

Bei einzelnen Trauerspielen wie Emilia Galotti, Hamlet, Romeo und Julie von Weisse wurde eine besonders dazu componirte Musik gemacht. Als man „Richard III." von Weisse mit Eckhof gab (1768), spielte die Capelle die Musik von Hertel, von welcher der Zettel verkündete: „Die 1. Symphonie bezieht sich auf den Inhalt des ganzen Stückes, und die Musik zwischen jedem Act sucht die Leidenschaften nachzumahlen, mit denen der Dichter den Act schliessen lässt." Das stimmte mit der im Jahre zuvor von Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie aufgestellten Forderung überein, dass die Zwischenactsmusik sich nur auf das Vorangegangene im Drama beziehen dürfe, nicht auf die Leidenschaften im folgenden Act; sonst würde die Musik den Gang der Handlung verrathen und dem Dichter, welcher die Ueberraschung liebt, Vieles verderben.

Von den siebziger Jahren an wurde die Concertthätigkeit lebhafter. Die Hofcapelle gab von Januar bis April in der Regel wöchentlich ein Concert im Ballhofe, wobei die Musiker nicht erhöht, sondern längs der Hauptwand aufgestellt waren. Aus dem Jahre 1775 liegen die ersten Concertprogramme vor; es sind handschriftliche Concepte mit Datum und Unterschrift von Vezin. Von den vierzehn Programmen aus diesem und zehn des folgenden Jahres greifen wir zwei heraus.

Concert am 27. Januar 1775.

Sinfonia di Haydn.
Concerto a Cimballo solo di Lange . . Schläger.
Concerto a Violino soli di Stamitz . . Zimmermann.
Sinfonia di Herschel.

Sinfonia di Gassmann.
Concerto a Flauto solo di Stabinger . . Venturini.
Sinfonia di Bach.

Concert am 23. Februar 1776.

Sinfonia di Haydn.
Concerto a Violino soli di Herschel . . Herschel jun.
Sinfonia di Vanhal.

Sinfonia di Haydn.
Quartetto di Vanhal.
Sinfonia di Bach.

Unter „Sinfonie" verstand man alle mehrsätzigen Werke für Streich- resp. für Streich- und Blasinstrumente. Das „Cimbalon" oder Hackbrett war der Vorläufer des Pianoforte. Die bevorzugten Componisten waren Haydn, Bach, Vanhal und Jacob Herschel.

Ausser obigen Solisten spielten auch der ältere Herschel ein eigenes Violinconcert, der Cellist Benecke und der Geiger Chr. Dietr. Schläger. Gelegentlich wirkten Sänger von der italienischen Oper aus Braunschweig und Dilettanten mit. Auch zu Concerten am Hofe des Herzogs von York wurden auswärtige Künstler herangezogen, u. A. Mad. Benda und der italienische Sopranist del Prato aus München, welcher für mehrmalige Mitwirkung 40 Thlr. erhielt (1780). Für diesen Castraten hatte Mozart die Rolle des Idamante im Idomeneus geschrieben und fand „seine Stimme nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und die Gurgel nehmete; übrigens hat er gar keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung".

Es bildete sich eine Concertgesellschaft der Musikliebhaber, welche in London's Schenke sog. „Liebhaberconcerte" gab. Nach einer Aufführung des Stabat mater von Pergolesi wurde zum ersten Male ein Oratorium gesungen, und zwar am 4. April 1778 „Die Israeliten in der Wüste" von K. Th. Emanuel Bach. Die Gesellschaft hatte sich bald so erweitert, dass sie grössere Werke anschaffen konnte, und der Dirigent, Hofmusikus Carl Preuss, machte bekannt, dass man von derselben die verschiedenartigsten Musikalien für Clavier, Violine und Flöte beziehen könne.

Preuss veranstaltete ausserdem auf Subscription während der Fastenzeit Concerte mit Instrumental- und geistlicher Musik. An jedem Freitag war Concert, das Billet zu 1 Thlr. Das erste am 27. Februar 1789 hatte folgendes Programm:

I.

Sinfonie von Dittersdorf.
Clavierconcert, von Preuss componirt und von ihm selbst gespielt.
Chor aus „Esther" von Dittersdorf.

II.

Zwei Chöre von Bach (gewesenen Capellmeister in London).
Fagottconcert, gespielt vom Hautboisten Malsch.
Arie und Chor aus „Esther" von Dittersdorf.

Im zweiten Concert wurde u. A. das „Halleluja" von Händel gesungen und ein Quintett für Violine, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn von Hofmeister gespielt. Die Instrumentalmusik war vollstimmig und gut besetzt, da Preuss von Hofmusikern und Oboisten, „worunter vielleicht in keiner Stadt von Teutschland so viel geschickte und dabei bescheidene Künstler als hier sind", sowie von Liebhabern unterstützt wurde. Gespielt wurden vor Allem Symphonieen von Haydn (mitunter drei an einem Abend) und von dem englischen J. Chr. Bach. Von diesem kam eine Symphonie für zwei Orchester zur Aufführung; das grosse spielte im Saal, das kleine auf der Galerie. Freifräulein Knigge blies mit Schweitzer ein Doppelconcert für zwei Flöten von Stamitz; es war ja die Flöte durch Friedrich den Grossen in Adelskreisen beliebt geworden. Vater Knigge machte darauf aufmerksam, dass seine Tochter noch nicht lange Flöte geblasen habe; es liesse sich, da ihre Brust noch schwach und es in ihrem Alter bedenklich sei, diese anzustrengen, nicht viel von ihr erwarten; mehr Fleiss habe sie auf das Clavier verwendet. Nicht so glücklich war Preuss bei der Besetzung der Singstimmen. Die Chorschüler, fast immer die einzigen Sänger in der Stadt, leisteten mitunter Schreckliches. Nach dem Vortrage des „Halleluja" und einiger Fugen hiess es: „mit Ungestüm und Härte fallen Instrumente und Sänger ein. Jeder will zeigen, dass er seine pausirten Takte richtig gezählt hat. Kommt also an ihn die Reihe, so streicht, bläst oder brüllt er darauf los. Sein Nachbar will ihm nichts schuldig bleiben, und so geht dann zuletzt ein höllischer Spectakel an. Indessen mag man doch immer froh sein, wenn man zuweilen die Meisterwerke eines Mannes wie Händel vollständig hören kann". Von den geringen Leistungen der Schulchöre überzeugte sich auch der Berliner Capellmeister Reichardt, welcher hier den „Samson" hörte, was in ihm den Wunsch nach einer des Werkes würdigen Aufführung erweckte (1791). Uebrigens waren diese Schul-

chöre in Norddeutschland meistens schlecht und wurden bei ihrem dünnen Klang vom Orchester übertönt. Im Grossen und Ganzen war auch nach der Ansicht von Brandes das Publikum nicht sehr musikalisch, da man nur selten gute Musik hörte; dasselbe kannte wohl die Händel'schen Sachen, schien sie aber nicht zu lieben. Am Gründonnerstag 1789 wurde in einem Liebhaberconcert „Der Tod Jesu" von Graun aufgeführt; die Dilettanten Frau Hofrath Bothmer, die Fräulein Rudlof und Winckelmann entzückten darin durch ihre Stimmen. Als Preuss, welcher mit seinem Unternehmen schlechte Geschäfte machte, am Charfreitage ebenfalls den „Tod Jesu" brachte, fehlten ihm zwar jene Sängerinnen; doch wurde er u. A. von Graf Schwichelt unterstützt, der manchen Virtuosen von Fach beschämte. Dieses Oratorium bildete mit seltenen Unterbrechungen die regelmässige Charfreitagsmusik bis in die sechziger Jahre des folgenden Jahrhunderts.

In den nächsten Jahren nahm Grossmann die Concerte in die Hand und gab während der Fastenzeit fünf sog. Concerts spirituels und zwei Oratorien. Jene im grossen oder kleinen Schlosstheater, wo der I. Rang 24 Mgr. kostete; diese im Ballhofe für 18 Mgr. Wir greifen einzelne Programme heraus.

Concert spirituel am 8. März 1790.

I.

1) Ouverture, Arien und Chöre aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck.

II.

2) Arie von Sarti, gesungen von Herrn Ambrosch.
3) Duett von Weber, gesungen von Mad. Grossmann und Herrn Ambrosch.
4) Arie von Holzbauer, gesungen von Dem. Gleiring.
5) Duett von Sacchini, gesungen von Mad. Grossmann und Herrn Ambrosch.

Oratorium am 28. März 1790.

I.

1) Ouverture von Händel.
2) Miserere von Abt Vogler.
3) Arie von demselben.

II.

4) 65. Psalm von Reichardt.
5) Chöre aus dem Requiem von Jomelli.
6) Saul's Todtenmarsch von Händel.

Concert spirituel am 27. December 1792.

1) Grosse Sinfonie von van den Broek.
2) Duett aus „Cosa rara", gesungen von Mad. Grossmann und Herrn Bianchi.
3) Sinfonie von Pleyel.
4) Bassarie aus der „Pastorella nobile", gesungen von Herrn Schlegel.
5) Sinfonie von Girouez.
6) Duett aus dem „Baum der Diana", gesungen von Mad. Göhde und Herrn Bianchi.
7) Sinfonie von Haydn.
8) Arie von Cimarosa, gesungen von Mad. Grossmann.
9) Sinfonie von Dittersdorf.
10) Duett aus „Cosa rara", gesungen von Mad. Göhde und Herrn Bianchi.

Concert spirituel am 10. März 1793.

I.

1) Ouverture von Fischer.
2) Arie von Ign. Walter, gesungen von Mad. Walter.
3) Duett von Paisiello, gesungen von Mad. Grossmann und Herrn Bianchi.
4) Terzett aus Oper „Felix" von Monsigny,
gesungen von Mad. Grossmann, Herrn Walter, Herrn Bianchi.

II.

5) Ouverture aus dem „Baum der Diana“ von Martin.
6) Arie von Ignaz Walter, von ihm selbst gesungen.
7) Terzett aus der Oper „Don Juan“ von Mozart,
gesungen von Mad. Grossmann, Herrn Walter und Herrn Bianchi.
8) Duett aus derselben Oper, gesungen von Mad. Walter und Herrn Bianchi.
9) Quartett aus der Oper „Talisman“ von Salieri, gesungen von
Mad. Grossmann, Mad. Walter, Herrn Walter und Herrn Bianchi.

Die beiden Concerte aus dem Jahre 1790 lassen in der Vorführung von Händel, Gluck und Vogler die Musikleitung Weber's erkennen, der auch mit einem eigenen Duett betheiligt war. Später dirigirte Fischer. In Betreff des Gesangpersonals verweisen wir auf das Operncapitel. Mehr und mehr kamen dann Instrumentalsolis in die Spirituelconcerte; so spielte Fischer ein eigenes Violinconcert, Ihle ein Hornconcert von Rosetti, Ritter eine eigene Fagottcomposition. Ausserdem wurden Concertanten für Flöte, Oboe, Fagott und Horn, sowie für zwei Flöten und Fagott von Devienne gemacht; auch ein Graf Hardenberg liess sich auf der Flöte hören. In die Oratorienconcerte wurden „Der sterbende Jesus“ von Rosetti und geistliche Cantaten von Sarti und Ign. Walter aufgenommen. — Kleine „musikalische Akademien“ schob Grossmann gelegentlich in die Zwischenacte meist mit Gesang ein. Dort spielte Weber ein Clavierconcert des Abt Vogler; auch englisch Horn und die gebundene Geige waren vertreten. — Der im Jahre 1791 gemachte Versuch, deutsche musikalische Kunstausdrücke einzuführen: „Sprachsang“ für Recitativ, „Einsang“ für Arie, „Allsang“ für Chor und „Schlusssang“ für Finale missglückte.

Seit den 80er Jahren tauchen Privatconcerte von Virtuosen im Ballhofe, London's Schenke und Remy's Saal auf. Nach dem Italiener Sampieri, welcher sich als Castrat ankündigte, gab die berühmte Sängerin Todi zwei Concerte (Nov. 1782), das Billet zu einem Ducaten. Acht Jahre später begnügte sie sich mit einem Thaler. Von Geigern concertirte einer der Gebrüder Stamitz, während Campagnoli, der Vater der hier später engagirten Sängerinnen, unverrichteter Sache wieder abzog, da jedes Orchestermitglied für die Begleitung einen Ducaten verlangte. 1789 kam der Abt Vogler, der spätere Lehrer von C. M. von Weber und Meyerbeer, und gab drei Orgelconcerte. Seine Fertigkeit, zumal im Pedal, war bewunderungswürdig; auch spielte er ganze Flötenconcerte auf der Orgel, wie man sie noch nicht gehört hatte, und beim Improvisiren war seine Fantasie unerschöpflich. Freiherr Knigge, welcher ihn auch auf dem Clavicord, Clavier und Forteplano hörte, schilderte ihn als Mann von soliden Kenntnissen, Welt und Erziehung, und fröhlichen Gesellschafter; gefällig, ohne Ziererei, nachsichtig gegen schwache Talente, vornehm gegenüber seinen Neidern. Vogler war auf der Durchreise nach Holland, wo er eine transportable Orgel eigener Erfindung (Orchestrion) bauen liess. Um noch Contrapunkt bei ihm zu studiren, gab Weber seine Stelle bei Grossmann auf und begleitete ihn. In den 90er Jahren concertirten der Sänger Bartholini mit den Damen Lucini und Amico, die Geiger Scheller und Fr. Neubauer, die beiden Waldhornisten Gebr. Zehe aus Bamberg und der Kammersänger des Churfürsten von Cöln, Simonetti. Auf einer vervollkommneten Clarinette im Umfang von vier Octaven spielte ihr Erfinder Stadler aus Wien eigene Variationen über das beliebte Lied „Freut euch des Lebens“, und ein Russe Niemezeck liess sich auf der Harfe hören.

Die Hofcapelle war allmählich ganz rostig geworden. J. B. Vezin, welcher 64 Dienstjahre hinter sich hatte, war kränklich und hatte sich von Jacob Herschel und nach dessen Tode von Ch. Dietr. Schläger vertreten lassen müssen. Schon betagt erbte er von seinem älteren Bruder Francois Vezin, welcher als Concertmeister unter Händel in London gewirkt hatte, ein bedeutendes Vermögen und starb im 82. Lebensjahre (8. Januar 1794). Sein Vetter, der Dichter-Componist der Marseillaise, Rouget de l'Isle, dessen Grosseltern de l'Isle hier in der Schauspieltruppe von Pierre de Chateauneuf ge-

standen hatten, widmete ihm einige Verse. (Einer seiner Söhne, Carl Ludwig, wurde der Gründer der noch jetzt hier bestehenden Geschäftsfirma C. L. Vezin & Co.) Für die vacante Concertmeisterstelle meldete sich der Tenorist Ign. Walter und wies darauf hin, dass er bereits jede Art von Musik dirigirt habe und seine Compositionen überall gefielen; er könne durch Gesang den Concerten Abwechslung geben, auch sei hier kein einziger guter Gesanglehrer vorhanden. Würde die Direction mit der Violine, anstatt am Clavier verlangt, so könne er auch das, ohne gerade Concertspieler zu sein. Man wies ihn unter Anerkennung seiner Verdienste ab.

Ein frisches Musikleben begann, als nach Rückkehr der Truppen aus dem Felde Ende 1795 der Sohn des Königs, Prinz Adolf, Herzog von Cambridge, sich dauernd in Hannover, welches etwa 18000 Einwohner hatte, niederliess. Der Herzog war ein grosser Musikfreund, spielte Violine, auf welcher ihn Dietr. Herschel unterrichtete; auch erfreute er sich einer Tenorstimme und sang ab und an in Concerten. Es war hohe Zeit, das Orchester aufzufrischen. Graf Schwichelt hatte vom Fürsten von Weilburg dessen früheren Concertmeister l'Evêque als vorzüglichen Geiger und zuverlässigen Dirigenten rühmen hören; desgleichen vom Fürstbischof von Passau, bei welchem derselbe jetzt in Dienst stand. In Folge dessen wurde Anton Wilhelm L'Evêque zum Concertmeister ernannt, mit 600 Thlr. Gehalt. Als der Graf sich erbot, für ihn ein Absteigequartier zu besorgen, war er mit zwei Betten (das eine für sich und Gattin), sechs Stühlen, zwei Tischen und einer Commode zufrieden; er kam am 1. Mai 1798 an. l'Evêque, von französischen Eltern abstammend, machte den Eindruck eines sehr gebildeten Mannes, sprach fliessend deutsch und französisch und zeigte ein sanftes, liebenswürdiges Wesen. Sein Violinspiel und gründliche Musikkentniss fanden den vollsten Beifall. Graf Schwichelt beabsichtigte auch den Flötisten Fürstenau, welcher in einer Soirée bei ihm ausserordentlich gefallen hatte, anzustellen; allein man wollte den Künstler in Oldenburg nicht missen. Dieser Fürstenau wurde der Stammvater von mehreren Generationen berühmter Flötenvirtuosen.

Mit dem Eintritt l'Evêque's wurde eine Reorganisation der Capelle ins Auge gefasst. Man machte ihn aufmerksam, dass viele unbrauchbare Musiker vorhanden seien und bereits drei alte Herren erklärt hätten, in den Hofconcerten, für welche womöglich stets neue Musik verlangt wurde, nicht mehr mitspielen zu können. l'Evêque fand denn auch das Orchester so schwach an dienstfähigen Subjecten, dass man eine stark besetzte Symphonie kaum werde aufführen können; nur auf die beiden Geiger Schläger und Herschel könne er sich verlassen, alle übrigen seien mittelmässig oder invalide. Unter diesen Verhältnissen waren neue Geldmittel nöthig, und der König erhöhte den Etat von 4000 auf 4500 Thlr. Fortan bestand die Capelle aus 9 Königlich-Churfürstlichen Kammermusikern: 4 Geigern, 2 Bratschisten, 2 Cellisten, 1 Contrabassisten mit 3–400 Thlr. Gehalt; dazu aus 10 der besten Hautboisten der Garnison mit einer Monatszulage von 4 Thlr. — In die Programme der Concerte wurden zum ersten Male Lieder aufgenommen, wie ein Concert des Sängers Gehlhaar von der Walter'schen Truppe zeigt (1802):

I.

Grosse Sinfonie.
Arie von Weigel, gesungen von Gehlhaar.
Violinconcert von Hofmeister, gespielt von Völlner.
Ein Lied von Himmel, gesungen von Gehlhaar.

II.

Romanze aus dem „Geheimniss“, gesungen von Gehlhaar.
Violinconcert von Hofmeister, gespielt von Beneke.
„Der Abschied“ von Mozart, gesungen von Gehlhaar.

Mit Beginn der französischen Occupation waren die Concertfreuden grösstentheils zu Ende, während die Oper blühte. l'Evêque schickte seinen als Geiger im Orchester

angestellten Sohn eigenmächtig ins Engagement bei einem vornehmen Herrn nach Petersburg und entschuldigte sich damit, dass, wenn ihm hier seine Gage nicht mehr ausgezahlt werden sollte, er durch seinen Sohn unterstützt werden müsse. Er selbst nahm einen längeren Urlaub zu Concerten in Deutschland; erst 1805 gelang es ihm nach wiederhergestellter Verbindung mit England nach dort zu kommen, wo er Monate lang beim Könige in Windsor blieb. Während der Franzosenzeit concertirten die berühmten Geiger Rode, Cellist Lamare und Oboist Garnier aus Paris; erstere beide zuletzt am 28. August 1803. Unter einigen minderwerthigen Künstlern arrangirten die beiden Damen Pitsch, Kinder des Tanzlehrers der Königin von Preussen, ein „Tanz-Concert".

Einen neuen Aufschwung im Concertwesen verdankte man Dilettanten. An Stelle des 1802 aufgehobenen Singchors des Lyceums war eine Singakademie errichtet, in welcher der Cantor Crusius Gesangunterricht an Schüler aus allen Classen ertheilte. Diese führte von nun an die geistliche Musik auf. Von Neuem wurden die Liebhaberconcerte durch den Canzleisecretair Winckelmann auf Subscription ins Leben gerufen (1806) und unter dem Hofmusikus Schläger im Harmoniesaal gegeben. In den nächsten Jahren wusste der Kammersecretair Lueder als Vorstand durch allerhand Verbesserungen die Theilnahme des Publikums in hohem Grade zu wecken. l'Evêque übernahm die Leitung; ausser ihm spielten anfangs fast nur Dilettanten die Solis. Er selbst wurde in seinem Privatconcert, wo er Sachen von Rode, Viotti spielte, von den Musikern der Kaiserl. Königl. französischen Garde unterstützt. Die Geschäfte der Liebhaberconcerte gingen so gut, dass man öfter fremde Künstler, wie den Concertmeister Kiesewetter aus Oldenburg herbeiziehen konnte. Als l'Evêque in London gestorben war (1811), übernahm zunächst der Hofmusikus Benecke, dann Kiesewetter die Leitung (1812). Dieser musste als Fremder hoch bezahlt werden, was zur Folge hatte, dass auch das Orchester seine Preise verdoppelte. Der Andrang nahm so zu, dass die Concerte in den Ballhof verlegt werden mussten. Der Name „Liebhaberconcert" blieb bestehen, obwohl die Liebhaber jetzt seltener als Solisten auftraten und sich mehr auf die Verstärkung des Orchesters beschränkten.

Im Jahre 1814 war die Capelle auf sechs Hofmusiker zusammengeschmolzen; die Bläser waren im Felde, und ein Concertmeister fehlte. Diesen Verfall brachte der Orchesterchef, zumal mit Rücksicht auf den Herzog von Cambridge zu Gehör des Prinzregenten, seines Bruders. Es kam aus London die Antwort zurück, dass man ein gutes Orchester wiederherstellen, aber die Summe von 4500 Thlr. nicht ganz verwenden solle; einige untere Stellen könnten einstweilen unbesetzt bleiben.



III.

Im Königlichen Hoftheater.

(1815—1831.)

1. Opern.

Am 12. October 1814 erklärte der hannoversche Staatsminister Graf von Münster auf dem Wiener Congress, dass der Prinz-Regent von Grossbrittannien (später Georg IV.) als Churfürst von Hannover seine hannoverschen Lande zum Königreiche erhoben habe und künftighin den Titel eines Königs von Hannover annehme. Der Herzog von Cambridge blieb als Statthalter. Diesen Posten hatte schon früher sein älterer Bruder Ernst August, Herzog von Cumberland zu übernehmen gewünscht, war jedoch auf Widerstand jenes Ministers gestossen. Man glaubte an einen dauernden Frieden, und das Oberhofmarschallamt schloss mit dem Director A. Pichler, welcher bereits im October 1814 zu spielen begonnen hatte, am 11. März 1815 einen einjährigen Contract. Also in denselben Tagen, wo Napoleon von der Insel Elba entwich. Pichler wurde verpflichtet, wöchentlich viermal zu spielen (Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag,) hatte Theater und Inventar frei, dazu einen Zuschuss von 2000 Thlr. Die Vorstellungen wurden durch die neuen Kriegsrüstungen und Waterloo nicht ganz unterbrochen. Es bildete sich im November 1815 aus dem Graf von Meerveldt als Vorsitzenden, Kammerjunker von Hammerstein und Hofrath Falke ein Theatercomité, welches die Engagements beaufsichtigte, Contracte genehmigte und die bislang der Polizei anvertraute Censur übernahm. Da der gute Pichler in Servilität erstarb, wurde er nur der pecuniäre Geschäftsführer des Comité.

Das Jahr 1815 brachte ausser Mozart eine Reihe neuer Opern, von denen „Die Sängerinnen auf dem Lande" von Fioravanti und Weigl's „Schweizerfamilie" die beliebtesten waren. Auch Opern von Paër, Hiller, Dittersdorf wurden öfter gegeben, und Mad. Neumann-Sessi gastirte als Königin der Nacht. Zwischendurch wurde im nächsten Jahre, gerade vier Wochen nach dem Tode des um die deutsche Schauspielkunst so hochverdienten Schröder, ein Hund auf der Bühne losgelassen, und zwar in dem Melodram „Der Hund des Aubry". Ritter Seyfried, der Freund Beethoven's, hatte es nicht unter seiner Würde gehalten, zu dieser Farce, um deretwillen Goethe aus der Intendantur der Weimarer Hofbühne austrat, die Musik zu machen.

Die Vorstellungen Pichler's fanden den Beifall des Publikums, welcher sich durch „Pochen" mit Füssen und Stöcken zu erkennen gab. Der Prinz-Regent erhöhte den

Zuschuss auf 8000 Thlr. und gab der Truppe den Titel einer „Hofschauspieler-Gesellschaft“ (15. October 1816). Es war eben nur ein Titel, denn die Künstler blieben der gewöhnlichen Obrigkeit aller durchreisenden Schauspieler unterworfen. Vom 3. November an prangten auf den Zetteln die Worte „Königliche Schauspiele“.

Die Theilnahme von Herren aus der ersten Gesellschaft an der Leitung des Theaters war wohl geeignet, das Interesse zu fördern. Lebhaften Antheil nahmen auch die beiden Theaterärzte, von denen der als Novellist bekannte Dr. Wilh. Blumenhagen im Januar 1817 als Beilage zu den hannoverschen Nachrichten eine „Chronik des hannoverschen Hoftheaters“ gründete. Dieselbe kam im Herbst als selbständiges Sonntagsblatt heraus und erschien dann als „Hannoversche Chronik für Theater und Kunst“ bis 1. Juli 1818. In diesen $1^1/_2$ Jahren leitete Blumenhagen die Kritik mit künstlerischem Verständniss und Wohlwollen. Sein College, der ehemals britische Stabsarzt Dr. Taberger, legte privatim ein Tagebuch an, in welchem er vom 2. Januar 1815 bis 31. Mai 1858, wenige Monate vor seinem Tode, sämmtliche Vorstellungen mit ihrer Besetzung und kurzen Bemerkungen niedergeschrieben hat. Diese Arbeit von 43 Jahren umfasst fünf dicke Bände in einer zum Gotterbarmen kleinen Handschrift und ist dem Hoftheater testamentarisch vermacht.

Ein glücklicher Griff waren die beiden nächsten Opernnovitäten „Johann von Paris“ und „Joseph in Egypten“ (1817). Gern gesehen wurden auch Dorfbarbier, Fanchon, Die Schwestern von Prag, Aschenbrödel, zu denen als neu die travestirte Götteroper „Apollo's Wettgesang“ von Sutor hinzukam. Am 27. Juni erklang zum ersten Mal Musik von Spontini und C. M. v. Weber: man gab eine Scene aus der Oper „Vestalin“ und sang hinterher „Lützow's wilde Jagd“. Obschon es nicht für angemessen gehalten wurde, den Tod eines Heldenjünglings mit diesem Trinkgelage zu feiern, gab man doch zu, dass das wilde Schlusslied Weber's einen tiefen Eindruck mache.

Trotz des erhöhten Zuschusses war die Direction nicht im Stande, ohne Theilnahme der inzwischen stärker besetzten königlichen Capelle, ein eigenes gutes Orchester für die Oper zu halten. Der nach v. Schwichelt's Tode neu ernannte Orchesterchef, Erlaucht Graf v. Platen setzte es nun durch, dass vom 1. August 1817 an die Hofcapelle an allen Vorstellungen im Theater theilnehmen musste. Nur der königliche Concertmeister Kiesewetter nebst den drei ältesten Hofmusikern waren zunächst davon befreit; jener deshalb, weil er dabei in ein untergeordnetes Verhältniss zu einem nicht in königlichen Diensten stehenden Capellmeister gebracht worden wäre. Die übrigen acht Hofmusiker fühlten sich trotz einer Zulage von 100 Thlr. in ihren Rechten beeinträchtigt, da bei ihrer Anstellung von einem Theaterdienst keine Rede gewesen sei, und dieser seit einem halben Jahrhundert auf Privatcontracten mit dem Theaterdirector beruhe. Die Herren machten ferner geltend, dass die Zulage viel weniger betrüge, als ihre frühere Einnahme nach den Privatverträgen, und dass in Zukunft bei der neuen Musikleitung viel mehr Proben stattfinden würden, wodurch ihre Zeit zum Unterricht beschränkt werde. Man antwortete ihnen, dass ein Theaterdienst, wenn auch beim Engagement nicht sogleich zur Pflicht gemacht, doch in Zukunft unerlässig sei, dass dieser auch der Natur der Sache nach einer jeden Hofcapelle obliege, wo das Theater im königlichen Schloss stattfände und der Hof einen Theil der Kosten übernähme.

Die Leitung der Oper lag in der Hand des Musikdirectors Lüders. Es ist ungewiss, ob derselbe sich des Taktstockes, welchen C. M. v. Weber zu Anfang dieses Jahres in Dresden eingeführt hatte, bediente; vielleicht, denn im Monat Mai ist einmal von seiner „derben Tactirung“ zur Aufrechterhaltung der Ordnung im Orchester die Rede. Seine Direction litt sehr an Unsicherheit und indiscreter Begleitung, sodass man ihn auf die Uebungen des Chorpersonals beschränkte und Sutor, dessen genannte Oper sehr gefallen hatte, die Leitung übergab. Derselbe dirigirte zuerst am 7. September die Oper „Sargino“. Blumenhagen beglückwünschte ihn dazu: „Welch' einen Geist, welch' ein

Leben brachte er in alle Theile der Musik! Mit welcher Sicherheit, wie leicht und doch so achtsam bis in das Unbedeutendste führte er Sänger und Orchester. Er hatte den ganzen Charakter des vorliegenden Werkes inne, und nichts ging drum verloren. Auch in dem Opernpersonal bemerkten wir mit Freude, wie eine solche Führung sie beseelte. Der Chor war überaus vortrefflich einstudirt." Wilhelm Sutor, damals 44 Jahre alt und bisher Concertmeister und Chordirector am Hoftheater in Stuttgart, wurde am 2. Januar 1818 als Königl. Capellmeister angestellt. Auf den „Schneider" (Sartorius) als Capellmeister vor 150 Jahren war nun ein „Schuster" (Sutor) gefolgt. Er erhielt 1000 Thlr. Gehalt, resp. 400 Thlr. Pension, musste auch in Hofconcerten die Gesangstücke und in Abwesenheit des Concertmeisters die Instrumentalmusik leiten. Ein Paragraph seiner Instruction lautete, dass er der ganzen Capelle das Beispiel eines sittlichen und in jeder Hinsicht moralisch guten Lebenswandels geben müsse. Bald darauf brachte er seine Oper „Pauline" heraus.

Oberregisseur war der Schauspieler Franz v. Holbein, ein Niederoesterreicher, welcher ein bewegtes Leben hinter sich hatte. Anfangs Lottobeamter hatte er mit einem unbesiegbaren Drang zum Theater unter dem Namen Fontano ganz Europa durchzogen; bald Guitarrespieler, bald Maler, dann wieder Schmierenkomödiant, Maschinist, erfand er neue Concertinstrumente, neue Theatermaschinerien, wurde Capellmeister, Cassirer, Souffleur, dann Gesanglehrer am Berliner Hoftheater. 30 Jahre alt, war er hier 1815 engagirt und besorgte den ganzen scenischen und ästhetischen Theil des Theaters, um welchen sich Pichler nicht zu kümmern hatte.

Das Opernpersonal bestand aus 10 Sängern, 9 Sängerinnen, welche zum Theil auch im Schauspiel mitwirkten, und einem Chor von 5 Herren und 3 Damen; dieser wurde im folgenden Jahr auf 15 Personen vermehrt. Zwei „Bravoursängerinnen" waren engagirt, von denen Demoiselle oder — greifen wir ein halbes Jahrhundert vor — Fräulein Erhard zugleich die „erste zärtliche" war und als Donna Anna und Königin der Nacht durch ihre sicheren Sprünge nach der Höhe glänzte. Die andere war Frl. Krämer, und Frl. Braun erste jugendliche und zärtliche Sängerin. Dieses Frauenkleeblatt war sehr beliebt. Die Erhard wurde Knall und Fall entlassen. Sie hatte, nachdem die früher von der Gräfin im Figaro gesungene Arie „al desio" der Susanne zugetheilt war, die Gräfin übernommen, alle Proben mitgemacht, erklärte dann aber zwei Tage vor der Aufführung wegen jenes Arienwechsels die Gräfin nicht singen zu wollen und machte dadurch eine Benefizvorstellung unmöglich. Ein Paragraph der in diesem Jahre zuerst in Kraft tretenden Theatergesetze, welche als sog. Organisations-Lexicon von Holbein ausgearbeitet waren, aber verloren gegangen sind, lautete: „Jede Handlung oder jede Versäumniss, welche den Geschäftsgang hemmt, ist straffällig, und diese schädlichen Einwirkungen können nach Umständen auch mit augenblicklicher Entlassung gerügt werden". Hinterher war man doch getheilter Ansicht, ob Mozart die Arie ursprünglich für die Gräfin oder Susanne geschrieben habe und wandte sich deshalb an den badischen Capellmeister Danzi, welcher sich für die Susanne erklärte (O. Jahn später für die Gräfin). Als Ersatz kam Frau Kramer. Unter den Tenoristen Bonhack, Löhle hatte auch letzterer einen Conflict, als er wegen Heiserkeit eine grosse Arie in Sutor's Oper weglassen wollte. Dieser hielt es für bösen Willen, worauf ein Comitémitglied den Sänger anherrschte: „So werde ich Sie mit Wache heraus auf die Bühne bringen lassen, und wenn das noch nicht hilft, zwei Corporale beordern, die Sie durch andere Mittel zum Gehorsam zwingen werden". Nach ihm kam Miller, ein Tenorist mit erstaunlicher Technik; doch erinnerte seine Stimme sehr an die Synagoge. Durch und durch musikalisch, konnte er Partituren besser als mancher Capellmeister lesen. Tenorbuffo und Opernregisseur war Geissler, ein Meister in Carricaturen, und unter den Bassisten gefiel besonders Fries. An seinem Nachfolger Wolterek tadelte Blumenhagen bei Sarastro's Arie die epidemisch gewordene Sucht

nach Manieren und Künsteleien; denn der wahrhaft schöne Geschmack bestehe in dem Harmonisch-Einfachen, und es sei immer ein vermessenes Wagestück, den grössesten Musikern noch Verbesserungen unterschieben zu wollen. v. Holbein gab u. A. den Simeon in Joseph. Schliesslich ist noch der junge Bassist Eduard Genast zu nennen. Da er von C. M. v. Weber aus Dresden kam, imponirte ihm Sutor nicht, welcher nach seiner Meinung die Feinheiten der Meisterwerke nicht verstand und nicht zur Geltung bringen konnte. Genast hielt es nur vier Monate aus und entwich (März 1818), ohne bei seinen Gläubigern Abschiedskarten abzugeben. Blumenhagen schlug vor, jeden contractbrüchigen Schauspieler durch Requisition der Regierungen zurückbringen zu lassen, koste es was es wolle, ihn dann bis zum Ablauf des Contractes und bis zur Zahlung seiner Verbindlichkeit festzusetzen und ein etwaiges nachlässiges Spiel mit einer geringeren Bequemlichkeit seines Arrestes zu bestrafen. Genast selbst hat sein Entweichen damit motivirt, dass der herrschende Kastengeist, das Fehlen eines künstlerischen Zusammenlebens ihm unerträglich geworden seien, und jene Scene mit Löhle seinen Plan zur Reife gebracht habe.

Von Gästen sangen der Hannoveraner Ehlers, vordem erster Tenorist der Wiener Hofoper, sodann die Italienerin Marianne Sessi (von den vier singenden Schwestern Sessi die bedeutendste) in „Pygmalion" und einen Act von Zingarelli's „Romeo und Julie". Sie hatte eine Riesenstimme, „sodass der Zuhörer ein Zersprengen der Weiberbrust fürchten musste", rein wie eine Silberglocke, in der Höhe die Catalani übertreffend, indem sie das dreigestrichene F ja Fis sang. Der Gesang war hinreissend im Anschwellen und Sinken der Töne, wie auch im mezza voce. Beim Triller konnte man beide Töne vollkommen gleichmässig hören, und die Sicherheit der Sprünge, oft über zwei Octaven hinaus, war grossartig. Viel Erfolg hatte auch Minna Becker aus Hamburg als Constanze und Susanne; „was die Catalani in der Tiefe so auszeichnet, zeichnet die Becker fast mit gleicher Kunstfertigkeit in der Höhe aus". Der Hinweis auf die Catalani kam daher, dass diese im Jahre zuvor in Concerten gesungen hatte.

Man war mit Sutor wohl zufrieden, klagte aber über zu kräftige Anwendung des Rothstifts, stimmloses Chorpersonal, Mangel an Novitäten und ein langweiliges Repertoir. „Joseph", „Opferfest" und „Johann von Paris" waren das Dreigestirn, welches am Kunsthimmel stets auf- und niederfuhr. Sutor liess die Anzapfungen der Kritik nicht auf sich sitzen und erinnerte daran, dass binnen vierzehn Tagen neun Opern gegeben seien. Im Grossen und Ganzen lag aber der Schaden an einer anderen Stelle. Ein Privatunternehmer war nicht mehr im Stande, den gesteigerten Ansprüchen an Novitäten in Oper und Schauspiel zu genügen. In beiden war gegen früher eine doppelte Anzahl von Mitgliedern nöthig, Pomp-Opern wie Spektakelstücke verursachten grosse Kosten, alle Gehalte waren um das doppelte gestiegen, und die Bühnen überboten sich gegenseitig darin. Auch fand bei einem Privatdirector der Künstler keine dauernde Sicherheit und Versorgung für's Alter.

Diese Gesichtspunkte führten beim Ablauf des Pichler'schen Contractes nach dem Beispiel anderer Städte zur Gründung einer Actiengesellschaft (Mai 1818). 150 ganze Actien à 20 Friederichsd'or und 100 halbe, in Summa 20000 Thlr. wurden aufgelegt; jede Actie mit 4 Procent verzinst und die Zinsen beim Abonnement in Anrechnung gebracht. In der Stadt mit ihren 26000 Einwohnern kamen 10500 Thlr. zusammen; der königl. Zuschuss von 8000 Thlr. wurde fortgezahlt. Die Bühne blieb unter Oberaufsicht des Oberhofmarschallamts, die Hofcapelle behielt ihren Chef, aber die Actionäre hatten das Recht, eine Anzahl von Mitgliedern ins Comité zu wählen. Dasselbe bestand aus dem Oberhofmarschall Graf Hardenberg, Orchesterchef Graf Platen, Freiherrn von Hammerstein, Hofrath Falke, Drost Grote und Fabrikant Bernhard Hausmann. Letzterer, ein grosser Musikfreund, erwarb sich namentlich Verdienste um die Concerte; er hat in seinen „Erinnerungen aus dem 80jährigen Leben eines Hannoverschen Bürgers" manche

interessante Notiz beigebracht. v. Holbein blieb Oberregisseur, und die meisten Mitglieder der Pichler'schen Gesellschaft traten von Neuem ins Engagement. Man kaufte Pichler die Garderobe ab, wobei erwähnt sei, dass die Mitglieder sich Federn, Sporen, Handschuhe, Strümpfe, Schmuck, Schminke, moderne Kleidung (Uniformen ausgenommen) selbst halten mussten, und dass dem Damenpersonal nur mit seltener Ausnahme Garderobe geliefert wurde.

Damit begann eine neue Periode, insofern Hannover eine stehende Bühne erhielt. Die neunzehn Logen des ersten Ranges waren vom Hof und Adel abonnirt, nur zwei in bürgerlichen Händen. Die erste Vorstellung am 10. September gestaltete sich zu einer Huldigungsfeier für den Herzog von Cambridge, welcher sich im August verheirathet hatte. Hurrahs und Tusch empfingen ihn mit seinem Bruder Clarence und den beiden Herzoginnen, worauf Mozart's Titus mit grossem Pomp in Scene ging. Der Winter brachte die ersten Aufführungen von Spontini's „Vestalin", bei deren Wiederholung der Chor der Vestalinnen wegen starken Detonirens „glimpflich ausgepfiffen" wurde, und von Rossini's „Tancred". Mit letzter Oper fasste die junge italienische Schule festen Fuss, sodass von nun an fast in jedem Jahre eine neue Rossini'sche Oper zur Aufführung kam.

Schon einige Wochen nach der neuen Organisation klagte Holbein, welchem das Engagement Sutor's unangenehm gewesen war, obschon er dessen Rührigkeit anerkannte, über Schwierigkeiten der Geschäftsführung, welche in Folge des vielköpfigen Comités eine grosse Verwirrung und Unlust in das Ganze brächten. Er bat um Abnahme der Oberregie und für das folgende Jahr um seinen Abschied. Man ging auf die Kündigung ein, nachdem ein Comitémitglied das künstlerische Glaubensbekenntniss abgelegt hatte, dass Arrangement und dramatisches Wesen, in welchem Holbein allerdings ein unverkennbar grosses Talent habe, auf anderen Bühnen doch hauptsächlich das Geschäft des Maschinisten sei und geringeren Werth habe, als das Vorhandensein guter Künstler, dass ausserdem der Rücktritt von der Regie eine Ersparniss von 300 Thlr. erziele. v. Holbein ging ab, nachdem er noch den Wasserträger gesungen und als letzte Rolle den Macbeth gespielt hatte (1819); er übernahm die Direction in Prag. Pistor wurde Opernregisseur, und für kleine Tenorpartieen kam C. Wagner hinzu, welcher viele Jahre lang die Lacher auf seiner Seite hatte.

Es herrschte in den nächsten Jahren eine rege Thätigkeit. 1819 wurden 7 neue Opern gegeben und 4 neu einstudirt; binnen drei Jahren kamen 15 Novitäten und 8 neu einstudirte Opern heraus. Allerdings waren zwei Drittel der Novitäten Eintagsfliegen, darunter Cherubini's „Faniska" wegen ihrer gelehrten Musik. Begeistert aufgenommen wurde die am 12. März 1820 zum ersten Mal gespielte Beethoven'sche Musik zu „Egmont". (Die Première des Trauerspiels hatte am 15. October 1817 mit Holbein als Egmont, Frau Renner als Clärchen stattgefunden).

Ins Engagement traten die Schwestern Albertina und Gianina Campagnoli (1819), beide tüchtig, aber nichts weniger als reizend und führten sich, die ältere als Königin der Nacht, die jüngere als Pamina ein. Jene creirte Rossini's „Elisabeth", diese Méhul's „Helene". Hinzu kamen ausserdem Frl. Stenz, welche bald als Gattin des Kammermusikus Nicola eine beliebte Soubrette wurde, der Tenorist Strobe, sowie die Bassisten Fürst und Sedlmayr. Als Gast trat Fischer auf, welcher als königl. bayrischer Kammersänger und berühmter Berliner Bassist Ludwig Fischer gewesen sein muss, und damals 73 Jahre alt in der Entführung den Osmin, welchen Mozart für ihn geschrieben hatte, vortrefflich gab. Dann gastirten die Tenoristen Siboni und Gerstäcker aus Hamburg (Vater des Reisenden), dessen Leistungen ersten Ranges waren. Im Ballet producirten sich die Familie Kobler von der Hofoper in Wien und die Gesellschaft Volange.

Opern 1820—1822.

Die Finanzen des Actienunternehmens hatten sich allmählich so verschlechtert, dass man eine Auflösung des Theaters für möglich hielt. Ein ausserordentlicher Zuschuss musste bewilligt werden, und die Eintrittspreise wurden erhöht (1821). Dafür bot man dem Publikum ein neu in Weiss und Gold decorirtes Logenhaus mit neuem Plafond, auf welchen Ramberg fünf allegorische Figuren: Trauerspiel, Lustspiel, Musik, Tanzkunst und einen die Kritik besänftigenden Genius gemalt hatte. Ueber dem Proscenium brachte man anstatt des churfürstlichen Wappens das königliche an, und die Mittellogen des 1. und 2. Ranges wurden in eine einzige Loge für König Georg IV., dessen Ankunft bevorstand, verwandelt. Seit 1755 war kein Landesherr hier gewesen. Derselbe lies sich bei der Ankunft in Herrenhausen (9. October) seinen Neffen, den 2jährigen Prinzen Georg von Cumberland, späteren König Georg V. von Hannover, von dessen Eltern vorstellen und war während eines dreiwöchentlichen Aufenthalts nur ein einziges Mal im Theater, wo ein von Dr. Blumenhagen gedichteter Prolog „Der Königstag“ und „Tancred“ mit den Schwestern Campagnoli zur Aufführung kamen. Bei dem grossen Andrange wurden die Preise um das sechsfache bezahlt.

Am Neujahrstage 1822 verscheuchte ein Stern erster Grösse das Dunkel am hannoverschen Musikhimmel: „Der Barbier von Sevilla“. Almaviva: Strobe, Bartholo: Sedlmayr, Rosine: die jüngere Campagnoli, Figaro: Fürst, Basilio: Gehlhaar. Die Oper gefiel bei der Première nicht allgemein und schlug erst durch, als im Herbst Marianne Kainz aus Wien beim Gastspiel die Rosine sang.

Wenige Wochen darauf erschien der „Freischütz“. Wer hätte zwei Jahre zuvor in dem schwächlichen Manne, welcher in Hannover ankam, den Componisten des Freischütz ahnen können. Carl Maria v. Weber machte 1820 eine Kunstreise durch Norddeutschland, gab am 17. August mit glänzendem Erfolge ein Concert in Göttingen, nach welchem die Studenten vor seinem Hôtel „Lützow's wilde Jagd“ sangen, und kam dann mit seiner Frau hierher. „In Hannover, den 19. August, ging's durchaus recht fatal. Wir beide waren krank, Ramberg krank, v. Knipphausen nicht da, Herzog von Cambridge nicht da, Dr. Blumenhagen nicht getroffen u. s. w. Kein Theater, keine Künstler, desto mehr Regen. Die einzig wahrhaft erfreuliche Erscheinung war mir Herr Legationsrath Rudloff, an den ich durch unseren Breuer empfohlen, einen sehr artigen Herrn fand.“ Weber musste von einem Concert abstehen, reiste am folgenden Tage nach Bremen und wurde bei hellem Tage, als Postillon und Reisende bei grosser Hitze eingeschlummert waren, mit dem Wagen in einen Graben gefahren und umgeworfen.

Hatten am 18. Juni 1815 die deutschen Kanonen bei Waterloo die Befreiungsschlacht gewonnen, so eroberte am 18. Juni 1821 der Freischütz das ganze deutsche Volk. An diesem Tage war die Uraufführung in Berlin unter Weber's Commandostab, und mit nie dagewesener Schnelligkeit verbreitete sich die Oper über Deutschland. Auch hier erwarb man dieselbe bald, worauf folgender Brief des Componisten einging:

Wohlgeborener
Hochgeehrter Herr!

Hochdero Schreiben vom 2 huj. nebst zwanzig Stück Fried. d'or als Honorar für die Oper der Freischütz zur Darstellung auf dem Königl. Hoftheater zu Hannover und den diese Oper betreffenden Revers des verehrten Königl. Hoftheater-Comittée habe zu erhalten die Ehre gehabt und übersende hierbey infolge dieses, Partitur und Buch.

Indem ich Ew. Wohlgeboren meinen verbindlichsten Dank für Ihre in dieser Sache gehabte Bemühung hiermit abstatte, bitte ich Sie mich mit aller Achtung zu glauben

Ew. Wohlgeboren
ganz ergebener

Dresden, 17. Januar 1822. Carl Maria von Weber.

Man ging sogleich ans Werk; Theatermeister und Maler besichtigten in Braunschweig die Scenerie, und für die neue Ausstattung wurden 1400 Thlr. verausgabt. Am 13. März 1822

fand die erste Aufführung statt: Ottokar: Kaibel, Cuno: Sedlmayr, Agathe: die jüngere Campagnoli, Aennchen: Frl. Stenz, Max: Strobe, Caspar: Fürst, Eremit: Spitzeder der Aelt., Kilian: Gehlhaar. Der Beifall war gross und das Haus sehr voll; es wurden 467 Thlr. eingenommen. Die Vorführung der Wolfsschlucht schien nach Taberger's Ansicht der Herzogin von Cambridge wegen sehr gedämpft zu sein. Die Oper wurde am 15., 17., 19., 22. März und in den drei folgenden Monaten 14 mal gegeben; für Hannnover ein ganz unerhörter Erfolg. Die Einnahmen betrugen stets zwischen 250 und 350 Thlr., während in derselben Zeit für Don Juan 95 und für Zauberflöte 83 Thlr. eingingen. Schon von der dritten Vorstellung an kam es zu einem fast regelmässigen da capo der Ouverture, auch „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" wurde nicht selten wiederholt. Barbier und Freischütz liefen von nun an um die Wette.

Leider fehlt in den zwanziger Jahren eine fortlaufende Kritik über Opern und Concerte.

Nach diesen Erfolgen wurde nun auch Weber's Musik zu „Pretiosa", und zwar aus dem Manuscript gespielt (11. Juni). Auch dabei ausverkauftes Haus und grosser Beifall, an welchem Pretiosa's Schimmel und der Zigeunermutter grosses Maulthier ihren Antheil hatten. Was sonst noch neu oder neu einstudirt herauskam, verschwand bald auf Nimmerwiedersehen. Als Gäste traten die Schwestern Wohlbrück auf, von denen Marianne vom Stadttheater in Prag (später Marschner's Gattin) u. A. als Vestalin sich durch schöne Stimme und Spiel auszeichnete und mit ihrer Schwester Louise im Tancred sang.

Was das Jahr 1823 Neues brachte, missglückte vollständig; sämmtliche fünf Novitäten wurden nach einer einzigen Wiederholung bei Seite gelegt. Obendrein fror man im Theater, welches sogar mehrere Male der Kälte wegen geschlossen werden musste. Durch Curiosität reizte das Gastspiel der Altistin Schönberger, welche in Männerrollen wie Belmonte, Joseph, Titus auftrat und besonders als Johann von Paris Beifall hatte. Andererseits tummelten sich mehrere Schauspieler auf dem musikalischen Pegasus. Der jugendlich schöne Emil Devrient aus Bremen, Neffe des berühmten Ludwig Devrient, schauspielerte zunächst mit Erfolg als Jaromir, Arnold Melchthal und fiel dann als Don Juan durch. Mit Erfolg gastirten dagegen die Schauspielerin Amalie Neumann aus Gefälligkeit als Zerline im Don Juan und im nächsten Jahre la Roche aus Weimar, welcher in mehreren Lustspielen sich als vortrefflicher Komiker zeigte und mit Beifall den Caspar im Freischütz sang. Dieses Connubium von Schauspiel und Gesangkunst blühte noch im Anfang der zwanziger Jahre und hat den Künstlern keinen Schaden gebracht. Aus Emil Devrient wurde der gefeierte Schauspieler Dresden's, und die Neumann (später Frau Haizinger-Neumann) mit la Roche wurden berühmte Mitglieder des Wiener Burgtheaters. Damals gab auch Wilhelmine Schröder noch die Louise in „Kabale und Liebe", und wenige Jahre darauf verehrte Deutschland in ihr seine grösseste dramatische Sängerin.

Noch einmal zogen im Jahre 1824 die Componisten des Freischütz und Barbiers zusammen ein. Zunächst erschien „Euryanthe". Mit welchem Vertrauen man derselben überhaupt entgegensah, beweist der Umstand, dass Holbein in Prag noch vor der Uraufführung in Wien seinem durchreisenden Freunde Weber zehn Gulden mehr für die Oper aufdrang, als dieser verlangt hatte. Obschon das Glück der Euryanthe in Wien nicht hold war, kaufte man hier bald darauf das Werk für den doppelten Preis des Freischütz. Das Haus war bei der Première kaum zur Hälfte besetzt. Taberger's Ansicht ging dahin, dass die Euryanthe nicht das Glück machen werde wie der Freischütz; gewiss würde der Musikkenner mehr als befriedigt sein, aber der Laie sich nicht selten langweilen. Diesem stillen Urtheile des Theaterdoctors schloss sich in der Folge das grosse Publikum an: Euryanthe wurde in den beiden ersten Jahren 7 mal, bis 1844 nur 4 mal und dann bis zum Jahre 1865 gar nicht mehr gegeben; also in 41 Jahren nur

11 Aufführungen! Bei jedesmaliger Neueinstudirung wiederholte die Kritik ihr „endlich wieder", zollte der Verwaltung Dank, und nach jeder zweiten Vorstellung war das Publikum verschwunden. Nur der Ouverture, der Perle des Werkes, blieb der Beifall im Concertsaal treu. Diese konnte nicht anders als schön werden; denn als Weber sie zu componiren anfing, hatte er am Tage zuvor die Bekanntschaft Beethoven's gemacht, welcher ihn mit rührender Liebe überschüttete. Gegenüber der Euryanthe war der Freischütz schon so volksthümlich geworden, dass man es wagen konnte, ein Stück „Der parodirte Freischütz oder Staberl in der Löwenschlucht" auf die Bretter zu bringen. Das Publikum zog in hellen Schaaren herbei, um Agathe als Tochter des Wirths zum blauen Rock und Inhaber einer Schiessstätte, nebst Kaspar, dem Teufelskerl, zu sehen; es hatte aber doch Geschmack genug, das Ding gründlich auszupfeifen, sodass man sich nicht wieder damit hervorwagte.

Bei dem diesjährigen Wettlauf der deutschen und italienischen Oper siegte die letztere. War der Barbier das Ideal der komischen Oper geworden, so blieb Rossini's „Othello" Jahrzehnte lang das Vorbild einer tragischen Oper, und die beiden Hauptrollen wurden Paradepferde vieler Sänger.

Das Jahr sollte nicht zu Ende gehen, ohne die Krone aller Opern zu bringen, welche lange vor dem Freischütz erschienen, fast zwei Jahrzehnte vergeblich nach Erfolg gerungen hatte, bis ein 18jähriges Mädchen Wilhelmine Schröder in Wien dem Musikdrama Eingang verschaffte (1822). „Fidelio" erschien hier am 7. Dezember 1824. Minister: Kaibel, Pizarro: Hillebrand, Florestan: Boucher, Leonore: Frl. Campagnoli, Rocco: Sedlmayr, Marcelline: Frau Nicola, Jacquino: Weidner. Die Oper gefiel, wurde aber nicht populär, und bei der vierten Vorstellung, welche erst nach vier Monaten stattfand, nahm die Casse nur 37 Thlr. ein. Mit 34 Thlr. für Abschreiben der Partitur, Sing- und Orchesterstimmen scheint man in den Besitz der Oper gelangt zu sein.

Das Tänzerpaar Volange aus Berlin trat ins Engagement. Der Gatte musste ausserdem den Mitgliedern der königlichen Familie Unterricht geben und auf Hofbällen, Maskeraden den Tanz dirigiren. Seit 1814 hatte sich hier kein Tanzmeister dauernd niedergelassen.

Im Jahre 1825 lernte man einen neuen Componisten Auber mit dessen „Schnee" kennen, welcher freundliche Aufnahme fand. Alles Uebrige missglückte. Auch das von Seyfried zum Singspiel arrangirte Haydn'sche „Ochsenmenuett" brachte es wegen des langweiligen Dialogs nicht über eine einzige Vorstellung, trotzdem einer der ersten deutschen Bassbuffos J. Spitzeder aus Berlin als Ochsenhändler gastirte. Die häufigen Misserfolge der Opern hatten zum Theil ihren Grund darin, dass Sutor zu wenige und zu kurze Proben abhielt. Das Personal beschwerte sich darüber, und das Comité warf dem Capellmeister Gleichgültigkeit, übereilte Aufführungen neuer Opern und einen Mangel an Thätigkeit vor, da seit sechs Monaten bei vollständigem Personal erst drei neue Opern herausgekommen wären! Fortan sollten täglich zwei Stunden Probe gehalten werden. Auch bei der Zwischenactsmusik klagte man über einen Mangel an Abwechselung. Nachdem Nicola auf seinen Wunsch von der Direction der Entreacts und Tänze dispensirt und in seine Stellung als Vorgeiger zurückgetreten war, übertrug man dem Hofmusikus Gantzert die Leitung derselben, sowie das Einstudiren der Opernchöre; auch musste er bei Behinderung von Capell- und Concertmeister die Oper dirigiren. Der Capellmeister hatte von nun an mit einem Comitémitgliede das Repertoir aufzustellen.

Das Grundübel, weshalb so Manches nicht klappte, lag in dem vielköpfigen Comité. Man berief v. Holbein als „Hoftheater-Director" zurück; eine Stelle, welche jetzt erst geschaffen wurde (Contract auf fünf Jahre mit 1200 Thlr.). Derselbe war bis Mai 1824 Director in Prag gewesen und hatte sich dann um die Direction der Wiener Hofoper beworben. Der Contractabschluss stand bevor, als er vom Graf v. Platen den Ruf nach hier erhielt; die Liebe zu seiner späteren Frau führte ihn zurück. Der königliche

Zuschuss wurde von 8000 auf 15000 Thlr. erhöht. An der Spitze eines Gesammtpersonals von 23 Herren und 21 Damen incl. Chor trat Holbein im Frühling 1826 ein. Das Chorpersonal mit einem Wochengehalt von 3 bis 5 Thlr. stand auf gegenseitige, sechswöchentliche Kündigung. Holbein, welchem der Schauspieler Katzianer als Opernregisseur zur Seite trat, liess schon in den nächsten Opern seine gewandte Hand im Arrangement erkennen. Sein Streben richtete sich vor Allem auf Verbesserung des Personals, womit er auf seiner Kunstreise nach Oesterreich Glück hatte. Zumal mit dem jungen Tenoristen Jacob Rauscher, welcher am 1. Mai als Max im Freischütz debutirte. Eine kräftige, melodische, geschulte Stimme, dramatisches Spiel, Schönheit und Jugend vereinigten sich bei ihm. Kaum war sein erstes Spieljahr zu Ende, als auch bereits Anträge von anderen Bühnen kamen, sodass ihm 1000 Thlr. zugelegt wurden und ein zehnjähriger Contract mit 2500 Thlr. zu Stande kam. Cambridge steuerte dazu 500 Thlr. bei. Ausserdem wurden eine junge Bravoursängerin Böhm, Tenorist Grill und Barytonist Uetz engagirt.

Zunächst führte sich der hiesige Concertmeister L. Maurer als Componist des Singspiels „Der neue Paris“ ein; er dirigirte selbst und wurde zum Schluss hervorgerufen. Diese Auszeichnung war einem Componisten noch nicht zu Theil geworden. Auch der Hervorruf der Mitglieder galt noch immer als eine ganz besondere Auszeichnung, was daraus hervorgeht, dass in den alljährlichen Uebersichten von Vorstellungen der jedesmalige Hervorruf besonders angemerkt ist. Wiederholte Hervorrufe gab es noch nicht. — Es folgte die romantische Oper „Faust“ von Spohr. Faust war eine Barytonpartie. Die für 10 Friedrichsd'or gekaufte Oper gefiel, kam aber nicht über sieben Vorstellungen hinaus. Als einziges Ueberbleibsel wird die schöne Polonaise des Fackeltanzes, bei der Vermählung des Grafen Hugo mit Kunigunde, noch jetzt auf Bällen gespielt. Vier Wochen darauf erschien Spontini's „Ferdinand Cortez“, dessen kriegerischer Waffenklang der Spohr'schen Lyrik schroff entgegenstand. Rauscher sang die Titelrolle, und die Oper blieb dem Repertoir erhalten. Dagegen fielen Erscheinen und Verschwinden von Winter's „Bettelstudent“ zusammen. Von Gästen sang einer der bedeutendsten Barytonisten A. Forti aus Wien seine Glanzrollen: den Mozart'schen und Rossini'schen Figaro, sowie Don Juan. Gleichen Enthusiasmus erregte die Kainz mit ihren schönen Alttönen. Volange führte sein Ballet „Der Guckkasten“ mit Musik des Orchestermitgliedes Stowiczek auf. Die grossen Herbstmanöver brachten viele Fürstlichkeiten ins Theater, darunter den Herzog von Cumberland und Prinzen Wilhelm von Preussen. Dieselben hörten Barbier, Othello und auf Wunsch des Prinzen die Posse „Nr. 777“ von Lebrun.

Schlag auf Schlag folgten 1827 nicht weniger als sechs neue Opern, darunter das Bedeutendste, was es an deutscher und französischer Musik gab. Nach Rossini's „Armida“ kam „Die weisse Frau“ von Boildieu, welche als die beste komische Oper seit Figaro's Hochzeit am 10. December 1825 zuerst in Paris unter grossem Enthusiasmus erschienen war. Auch hier war der Beifall gross, und die Rolle des George Brown gehörte zu den glänzendsten von Rauscher, womit er auch bei Gastspielen in Berlin und Dresden viel Erfolg hatte. Es folgte „Der Maurer und der Schlosser“. Der Misserfolg von Catel's „Semiramis“ wurde wett gemacht durch Weber's Schwanengesang, den „Oberon“. Marschner, welcher als Musikdirector in Dresden zufällig den zweiten Act der Oper zu Gesicht bekommen hatte, meinte, dass Oberon jedenfalls grösseren Abgang als Euryanthe haben werde, da die Musik populärer und leichter auszuführen sei; sie scheine trotz viel Gesuchtem doch auch viel Zünder in Weber's Manier zu haben, und das glückliche Albion werde uns sein Entzücken schon zu Ohren kommen lassen (Brief, Februar 1826). So geschah es auch. Der todesmatte Componist hatte die Oper zuerst in London zur Aufführung gebracht und damit Triumphe gefeiert, wie sie in England noch nicht gesehen waren. „Sage ihm [dem Intendanten], dass mich die ganze

Welt ehrt, nur mein König nicht," schrieb Weber an seine Frau und schloss, gequält von einem jeder Beschreibung spottenden Heimweh, am 5. Juni 1826 in London die Augen. Hier sangen Rauscher: Hüon, Frl. Böhm: Rezia, Uetz: Scherasmin und Frau Nicola: Fatime. Erst nach sechs Wochen kam es zur zweiten Aufführung, deren Ertrag von 338 Thlr. als Honorar an Weber's Familie ausgezahlt wurde. Die englischen Triumphe sind der Oper nicht treu geblieben; ein Himmel voll musikalischem Zauber und Duft verträgt sich nicht mit einer langweiligen Rittercomödie. Mit einer einmaligen Aufführung von „Der Doppelprocess" des hiesigen Organisten an der Schlosskirche, Aloys Schmitt, schloss das Jahr.

Grösseren Erfolg hatte im Jahre 1828 Maurer's „Aloise", deren Text auf Empfehlung Taberger's von Holbein bearbeitet war. Besonders gefielen das Doppelorchester und ein a capella gesungener Canon; im Schlusstableau spielten zwölf Trompeter, den Pauker in der Mitte mit den silbernen Pauken vom Garde-Husarenregiment, einen Marsch, während der neue König von Spanien in einen von sechs Isabellen gezogenen Krönungswagen stieg. Es war üblich, dem Autor als Honorar die Nettoeinnahme einer Benefizvorstellung zu bewilligen, sodass Maurer und Holbein sich in 314 Thlr. theilten. Die Oper hielt sich zehn Jahre lang. Freundliche Aufnahme fand auch Rossini's „Das Fräulein am See". Durch Neueinstudirung von Gluck's „Iphigenie auf Tauris" wurde eine musikalische Ehrenpflicht abgetragen, aber die Oper erschien nur zweimal vor leerem Hause und seitdem nie wieder! Auf dem Zettel hiess es „zum ersten Male", obschon dieselbe bereits 1794 gegeben war. (In den gleichen Irrthum ist der Regisseur Müller bei einer Anzahl von classischen Dramen, wie Kaufmann von Venedig, König Lear, Kabale und Liebe u. A. verfallen, deren erste Vorstellung er in dieses Jahrzehnt verlegt, verleitet durch die Nummer in Taberger's Tagebuch, während die Stücke bereits im vorigen Jahrhundert aufgeführt sind.) Als Gast sang der berühmte Tenorist F. Wild aus Kassel den Orest und Othello, wobei Rauscher, welcher sonst diese Rollen inne hatte, aus Gefälligkeit den Jago übernahm; zuletzt auf Verlangen den Don Juan. Ausserdem gastirte Frau Seidler-Wranitzky, welche in Berlin die Agathe im Freischütz creirt hatte, mit Erfolg als Rosine und Susanne. — Am 11. April wurde wegen Anwesenheit des Herzogs von Cumberland und seines Sohnes der Freischütz, und zwar zum 50. Male, gegeben. An diesem Abend war der neunjährige Prinz Georg zum ersten Mal im hiesigen Hoftheater, und am Tage darauf besuchten Vater und Sohn das Abonnement-Concert im Ballhofe.

Am 7. September 1828 starb Capellmeister Sutor in Linden bei Hannover. Die neuere Musikgeschichte hat ihn vergessen. Nach Angabe des Kirchenbuchs war er in Edelstetten (Bayern) geboren und 54 Jahre alt geworden. Sein Vater, Bassist an der Münchener Hofoper, hatte ihn von dem dortigen Gesanglehrer Valesi ausbilden lassen, worauf er Hoftenorist beim Fürstbischof von Eichstädt geworden war. 1806 kam er als Chordirector an das Hoftheater in Stuttgart, wurde im folgenden Jahre auch Concertmeister und blieb in diesen Stellungen bis zum hiesigen Engagement. Die älteren Angaben, dass Sutor mit Vornamen Joseph in München geboren und 1814 königlicher Capellmeister in Stuttgart gewesen sei, sind irrthümlich. Von seinen Opern war „Apollo's Wettgesang" eine Zeitlang beliebt, während „Pauline" und „Das Tagebuch" nur eine Wiederholung erlebten. Ausserdem hat er ein Oratorium „Der Tod Abel's", begleitende Musik zu „Macbeth" und zu einem Drama „Die Waise aus Genf" geschrieben, sodann für Festvorstellungen eine Scene „Theseus" und eine Cantate „Die Zwillingskronen", auch ein Adagio mit Polonaise für Fagott.

Als erste Sängerin wurde Frl. Emilie Groux, eine Schülerin von Methfessel, engagirt, und für Uetz trat ein junger Barytonist Traugott Gey ein, welcher, als er zum ersten Mal den Don Juan sang (16. November), gewaltig durchschlug. Fortan wurden Rauscher, Gey und Frl. Groux die Träger der Oper. Das Tänzerpaar

Volange, welches im Jahre zuvor nach Petersburg abgegangen war, kehrte ins Engagement zurück.

Nach Sutor's Tode übernahm Concertmeister Maurer provisorisch die Oper und gab den „Vampyr“ von Marschner, worüber später, sodann Boildieu's „Die umgestürzten Wagen“ und Rossini's „Moses“. Dann trat Heinrich Aloys Praeger als Capellmeister am 8. April 1829 in Dienst. Derselbe stammte aus Amsterdam und war Musikdirector in Magdeburg gewesen. Seine erste Novität „Die Stumme von Portici“ mit Rauscher als Masaniello und Frau v. Holbein als Fenella hatte bei der Première nur geringen Beifall, nahm aber dann ihren Siegeslauf und wurde in unserer Periode ebenso oft wie die Zauberflöte gegeben. Dagegen fielen Auber's „Concert am Hofe“ und „Die Runenschrift“, zu welcher sich Maurer und Holbein noch einmal vereinigt hatten, ab. Man hörte die schönen Triller des Dresdener Tenoristen Babnigg, welcher als George Brown einen etwas John Bull-artigen Eindruck machte, und Forti bewies aufs Neue, dass er wohl der beste Figaro Deutschlands sei. (In diesem Jahre wurde Goethe's Faust zum ersten Mal am 8. Juni gegeben mit Katzianer als Faust, Frau v. Holbein als Gretchen und Engelcken als Mephisto.)

Mit Rücksicht auf den langweiligen Inhalt von „Cosi fan tutte“ war der Oper ein anderer Text und wieder einmal ein anderer Name gegeben. Dieselbe erschien nun als „Die Zauberprobe“ (1830), und was früher durch Betrug vor sich ging, wurde jetzt durch die Zauberei eines Magiers hervorgebracht. Allein mehr Gefallen hatte das Publikum im Theater an den Zauberkünsten des berühmten Barthol. Bosco aus Turin. Mit den nächsten Novitäten war es auch nichts. Méhul's „Valentine von Mayland“ erinnerte zu sehr an seinen „Joseph“, und die Operette „Der Savoyard“ von dem hiesigen Organisten Heinrich Enckhausen hatte eine zu triviale, ermüdende Handlung. Man bedauerte den Misserfolg dieses mit 22 Thlr. honorirten Singspiels um so mehr, da Enckhausen bei seiner Bescheidenheit sehr beliebt war. Derselbe war als Militairtrompeter in Hildesheim eingetreten, zum Musikmeister der Garde du Corps avancirt und dann als Nachfolger von Al. Schmitt, dessen Schüler er war, Organist an der Schlosskirche geworden (1826). Er machte sich durch verschiedene Compositionen, Clavierauszüge von Marschner'schen Opern und ein beliebtes Choralbuch bekannt; wir werden demselben als Dirigenten der Singakademie im Concertcapitel noch öfter begegnen. Rossini's „Tell“ mit Gey, Rauscher und der Groux eroberte sich bald seinen Platz, dagegen wollte „Die Braut“ von Auber keinen dauernden Beifall erringen. Nach dem Tode von Frau Nicola war als zweite Sängerin Frl. Dröge, eine Schülerin Rauscher's, engagirt, nachdem sie als Donna Anna zum ersten Mal die Bühne betreten hatte. Gey und die Groux sangen sich immer mehr in die Gunst des Publikums hinein; jener musste das Champagnerlied regelmässig wiederholen, und der kleinen, rundlichen Groux kam es nicht darauf an, bald die Donna Anna oder die Zerline zu singen. Bei einem Gastspiel des Tenoristen Breiting vom Hoftheater in Berlin übertönte dessen gewaltige und sehr geschulte Stimme Chor und Orchester; aber leider brachte der erst 25 jährige Sänger eine aussergewöhnliche Körperfülle mit.

Nach kaum zwei Jahren ging Capellmeister Praeger wieder ab (3. Januar 1831). Er hatte sieben neue Opern und von eigenen Compositionen die Ouverture seiner Oper „Die Versöhnung“, Ouverture nebst Chören zum Heldenspiel „Frithiof und Ingeborg“, Musik zum Ballet „Arlequin's Entstehung“ von Volange und verschiedene Concertsachen aufgeführt.

Die Finanzen des Theaters waren in den letzten Jahren so ungünstig geworden, dass alljährlich ein Deficit von einigen Tausend Thalern vorlag. In Folge dessen wurde die beabsichtigte Erleuchtung des Theaters mit Gas (seit 1824 in der Stadt, als der ersten in Deutschland) nicht genehmigt; auch unterblieb die Heizung, trotzdem das Haus wieder an mehreren Abenden wegen zu grosser Kälte hatte geschlossen werden müssen.

Der königl. Zuschuss war von 15000 auf 20000 Thlr. gestiegen; aber im Verhältniss zu anderen Bühnen sehr gering (Braunschweig 60000, Cassel 84000). Vergeblich schlug das Comité dem neuen Könige Wilhelm IV. vor, das Theater auf seine Kosten zu übernehmen; ja der Minister Graf Münster in London gab sogar anheim, dasselbe einem Privatunternehmer zu überlassen. Dagegen wehrte man sich sehr, sodass der König zu der Ansicht gelangte, es müsse Alles beim Alten bleiben.

2. Concerte.

Nachdem die Reorganisation des in den Kriegsjahren auf sechs Hofmusiker zusammengeschrumpften und herrenlosen Orchesters beschlossen war, wurde (Chr. G.) Carl Kiesewetter, welcher bereits zwei Winter hindurch die Concerte geleitet hatte, am 28. October 1814 als Concertmeister angestellt. Der 37jährige Künstler mit dunklen, grossen Augen und rabenschwarzem Haar stammte aus Ansbach und brachte eine zahlreiche Familie mit. Die Stadt gewann an ihm einen der bedeutendsten Geiger seiner Zeit. Ein markiger Ton, reinste Intonation, vollendete Technik und Tiefe der Empfindung zeichneten ihn aus. Mit Enthusiasmus gedachte nach einem halben Jahrhundert der Chirurg Stromeyer seines Spiels und rühmte ihm als Vorzug vor vielen anderen Geigern nach, dass er selbst garnicht componirt habe. — Im Kriegsjahre 1815 wurden acht neue Hofmusiker angestellt, sodass von nun an 14 vorhanden waren, welche sich neben ihrem Gehalt in 53 Klafter Flussholz theilten. Zwei Tage vor der Schlacht bei Waterloo wurden die von 1807 bis 1813 rückständigen Diensteinkünfte für die Hofcapelle mit 7851 Thlr. zur Zahlung angewiesen, aber hinterher reducirt. Das Orchester blieb unvollkommen, sodass um eine Erhöhung des Etats von 4500 auf 7500 Thlr. nachgesucht wurde. Erst nach einem Jahr kam aus London die Antwort zurück, dass die Finanzen des Landes es nicht zuliessen, viel Geld auf Luxusgegenstände zu verwenden; man solle, da das Theater mehr zur Unterhaltung beitrage als die Capelle, einige vorzügliche Tonkünstler gut bezahlen, die übrigen Musikanten aber aus der Stadt nehmen und jedesmal honoriren. Kiesewetter's Gehalt von 700 Thlr. wurde auf 900 gesteigert. v. Schwichelt war damit einverstanden, dass die Hofmusiker in öffentlichen Privatconcerten mitwirkten, verlangte aber, dass, wenn sie für Geld spielten, sie vorher seine Einwilligung nachsuchten. Als die Orchesterübungen wieder ihren Anfang nahmen, wöchentlich einmal, wurde die Einrichtung getroffen, dass jeder Solospieler ein Stück vortragen musste, sodass mit Einschluss einer Symphonie jede Probe etwa zwei Stunden dauerte.

Die Concertnachrichten aus den nächsten Jahren sind sehr dürftig. Am Charfreitage 1814, als die langersehnte Nachricht von der Einnahme von Paris eintraf, war zum ersten Mal seit den Unglücksjahren, und zwar unter starker Betheiligung, wieder eine Aufführung des „Tod Jesu“. Wenige Wochen vor der Befreiungsschlacht wurde zum Besten des Frauenvereins ein grosses Concert gegeben, in welchem am 27. Mai 1815 zum ersten Mal eine Composition Beethoven's, und zwar die „Sinfonia eroica“ zur Aufführung kam. In Betreff Beethoven's stand Hannover weit hinter Bremen zurück, wo schon 1782 dessen Claviersachen und seit 1811 Symphonien gespielt wurden, was damals in Norddeutschland noch für ein Wunder galt. Zur Friedensfeier sang man in der Schlosskirche Händel's Halleluja.

1816 kam die berühmteste der lebenden Sängerinnen, Frau Angelica Catalani. Nachdem sie beim Herzog von Cambridge in einer Soirée gesungen hatte, zu welcher

nicht nur die adeligen, sondern auch die bürgerlichen, musikliebenden Familien eingeladen waren, wurde ihr zu Ehren im Theater „Das unterbrochene Opferfest“ aufgeführt. Am 31. Mai gab sie im Ballhofe und am 2. Juni im Theater ein Concert; erster Rang und Parquet kosteten zwei Thaler. Auf dem Zettel stand: „Mad. Catalani wird sich durch drei vortreffliche Arien und God save the King dem Andenken eines verehrungswürdigen Publikums empfehlen“. Eine junge Sängerin F. Corri, welche von ihr während der Kunstreisen unterrichtet wurde, brachte in einem der Concerte eine Mozart'sche Arie zu Gehör. Der Enthusiasmus, welchen die Catalani erweckte, war ohne Gleichen, „die jugendliche Lieblichkeit und Klarheit ihrer Stimme umfing die Sinne, ihr Gesang wirkte berauschend.“ Nicht so begeistert war Spohr im folgenden Jahre; er vermisste den jugendlichen Klang und fand nur Bravour, aber keine Seele im Gesange.

Das Jahr 1817 brachte unter Aegide des Herzogs von Cambridge ein grosses Musikfest des Musikdirectors G. F. Bischoff aus Hildesheim, dem Begründer der deutschen Musikfeste. Die Concerte waren am 24. und 25. April in der Marktkirche, wo vor der Orgel ein grosses Gerüst aufgeschlagen war. 96 Sänger und Sängerinnen, darunter 13 Solisten von der Oper, 126 Musiker aus Berlin, Cassel, Hamburg, Braunschweig, Oldenburg, Bückeburg, Celle, Clausthal, Hildesheim und Hannover „bereiteten einen Genuss, dergleichen wenige Fürsten Europa's durch ihre Capellen zu gewähren im Stande sind.“ Das Streichquartett zählte 23 erste und 23 zweite Violinen, 16 Bratschen, 17 Cellis und 9 Contrabässe. Bischoff wurde bei der Direction durch Hofcapellmeister Guhr aus Cassel unterstützt; Kiesewetter führte das Orchester an, und der hiesige Hoforganist Wegener begleitete am Clavier. Am ersten Abend kamen zur Aufführung: „Te deum“ von Gottfr. Weber, Hymne „Splendente te“ von Mozart, Chor „Die Himmel erzählen“ aus Haydn's Schöpfung und dritter Theil des Messias von Händel. Am anderen Morgen: „Frühling und Sommer“ aus Haydn's Jahreszeiten, Wiederholung des Halleluja und die Siegessymphonie von Beethoven mit untermischten God save the King. Die Marktkirche war am ersten Tage ganz, am folgenden zu zwei Drittel gefüllt; dennoch waren die Unkosten dieser classischen Concerte sehr viel grösser als die Einnahmen.

Die Liebhaberconcerte wurden vom Kammerherrn von Hammerstein, Oberschenk Graf von Platen und B. Hausmann als Vorstandsmitgliedern geleitet. Letzterer besorgte gelegentlich auch Instrumente und Saiten, für deren Unterhaltung den Streichern eine Vergütung gewährt wurde. Die Concerte fanden am Sonnabend im Ballhofe statt. Kiesewetter dirigirte die Instrumental- und der neu ernannte Capellmeister Sutor die Gesangstücke. Das Orchester bestand aus der Hofcapelle, einigen Militairmusikern und Liebhabern.

Im Winter 1817/18 waren 12 Concerte. Kiesewetter gab den Programmen einen modernen Charakter. Das erste Concert brachte: 1) Symphonie von Haydn, 2) Arie von Grecco mit obligatem Horn, gesungen von Frl. Krämer, begleitet von Bachmann, 3) Violinconcert von Kreutzer, gespielt von Kiesewetter, 4) Ouverture zu Tancred von Rossini, 5) Variationen für Flöte, componirt und gespielt von Dressler, 6) Duett von Paër, gesungen von Frl. Krämer und Woltereck. Jedes Concert begann mit einer Symphonie, und es war ein zweites Verdienst von Kiesewetter, dass Symphonien von nun an vollständig zur Aufführung kamen; denn bis dahin bestand in ganz Deutschland die barbarische Unsitte, einzelne Sätze derselben fortzulassen. In diesem Winter gab es 4 Haydn (B dur, G dur), 3 Mozart (C dur mit der Fuge, G moll, Es dur), 2 Beethoven (C moll, C dur) und je 1 von Witt, Ebert, A. Romberg. Von Beethoven's C moll hiess es, dass das Werk zwar zu den weniger klaren und ansprechenden des Componisten gehöre (!), aber doch mit ziemlich allgemeinem Interesse aufgenommen zu sein scheine; dagegen hielt man dessen C dur für die klarste. Ausserdem wurde regelmässig eine Ouverture gebracht: zu Zauberflöte, Cosi fan tutte, Tancred,

Cortez, u. A. Fast in jedem Concert spielte Kiesewetter, und zwar unter grössester Begeisterung, welche sich gelegentlich auch in Gedichten Luft machte. Seine Programme waren: Concerte von Kreutzer (Nr. 11), Viotti (H moll), Rode, Lafont, Fränzl, Polledro, Capriccio von A. Romberg, Polonaise von Mayseder, Divertissement von Cannabich und als Lieblingsstück Variationen über russische Lieder von B. Romberg; ausserdem spielte er mit Stumpf eine Concertante für zwei Violinen von Spohr. Von sonstigen Hofmusikern traten auf der Cellist Benecke, Flötist R. Dressler, ein ausgezeichneter Virtuose und fruchtbarer Componist von etwa hundert Werken für Flöte; ferner der Clarinettist Seemann, Fagottist Hunstock und Waldhornist Bachmann. Von fremden Künstlern liessen sich der Geiger Müller aus Braunschweig und einige aus Bückeburg hören. Die Gesangsachen übernahmen hiesige Opernmitglieder: der Tenorist Miller, welcher eine selbst componirte Arie alla Polacca sang, auch eine eigene Ouverture spielen liess, die beliebte Sängerin Krämer, Tenorist Löhle und die Bassisten Genast und Woltereck; auch ein Rittmeister Eisendecher sang.

Ausser den Liebhaberconcerten fanden noch folgende Privatconcerte statt:

1) 25. November 1817. Hierling auf der Glasglocken-Harmonika; höchst armselig.

2) 16. December. Mühlenfeld aus Braunschweig; sehr tüchtiger Clavierspieler.

3) 8. Januar 1818. C. F. Müller, erster Geiger der Braunschweiger Hofcapelle; hervorragend.

4) 17. Januar. Küster, Fagottist aus Bückeburg; mittelmässig.

5) 7. Februar. Kiesewetter. „Schwer möchte K. auf der Violine einen Nebenbuhler gleichen Ranges finden, dessen imposanter Vortrag so hinzureissen verstände. Der sehr besetzte Saal liess nur Eine Beifallsstimme ertönen als Dank für den reichen Genuss.“

6) 7. März. Dressler. Grosse Fertigkeit; nur hatte er wie immer einen unbezwinglichen Drang, stets eigene Flöten-Compositionen zu spielen.

7) 20. März. Am Charfreitage das neue Oratorium „Der Tod Abels“ von Sutor. Die in neuerem Kirchenstyl gehaltene Musik hatte Beifall.

8) 28. März. Kosmeli spielte auf der Aura, einem aus zwei verbundenen Maultrommeln bestehenden Instrument.

9) 7. April. Bernhard Romberg, der erste Violoncellist Europa's. „Es ist eine Freude zu sehen, wie dieser Künstler mit seinem gemüthlichen, malerischen Gesichte durch freundliche Geberden die Harmonien begleitet, die er so leicht diesem hohlen Holze entlockt, welches der Behandlung so viele Schwierigkeiten entgegensetzt.“ Romberg spielte ohne Noten, was damals sehr selten war. In dieser Beziehung scheint er für sein Instrument tonangebend gewesen zu sein; denn als nach einem Jahrzehnt Knoop und Prell als Cellisten auftraten, spielten sie ebenfalls auswendig.

10) 14. April. Aufführung von „Schiller's Glocke“ von Andreas Romberg, dem Vetter des vorigen, unter Sutor's Direction. Bei aller Anerkennung fand man, dass die Poesie doch die Musik an Ausdruck weit überrage. Dann dirigirte Kiesewetter „Die Schlacht bei Vittoria“ von Beethoven. Es hiess: „Beethoven's Musik wird selten verstanden, man muss seine Compositionen oft hören. Hat man sie dann gefasst, ja studiert, so entzücken sie und gewähren Alles, was Musik schenken kann. Das Schlachtgewühl der Symphonie giebt zwar viel Spektakel und ist mehr für Aufführung in freier, grosser Natur geeignet; doch ist Zartes und Strenges, Mildes und Starkes so vortrefflich darin verbunden, dass der schöne Klang und Einklang nirgends fehlt; man darf sich nur an die Stelle erinnern, wo das God save the King eintritt.“

11) 25. April. Capellmeister Bolaffi liess eigene Compositionen spielen und sang.

12) 2. Mai. Aufführung von „Sommer und Herbst“ aus Haydn's Jahreszeiten, zum Besten der Armen.

Der Winter 1817/18 brachte mithin die Zahl von 24 öffentlichen Concerten; ausserdem noch geschlossene in den Gesellschaften der Ressource, Harmonie und Union. Immerhin ein Beweis von grosser Musikliebe in der kleinen Stadt.

Das Orchester erlitt mit dem Tode seines Chefs, des Grafen v. Schwichelt, einen grossen Verlust. Derselbe hatte dem Institut mit grossem Verständniss und regem Interesse vorgestanden, auch während der Fremdherrschaft in mancher schwierigen Lage sich bewährt. Sein Nachfolger wurde Erlaucht Graf von Platen (28. März 1817), ein feingebildeter Edelmann, welcher selbst Violine spielte, im Besitz mehrerer werthvoller Geigen war und auch im eigenen Hause musiciren liess. In einer seiner Soiréen begann man mit einem Quartett von Haydn, wobei der Herzog von Cambridge neben Kiesewetter Platz nahm und ihm die Blätter umwandte. Genast sang einige Lieder. Cambridge und Platen waren die einzigen in der Gesellschaft, welche sich mit den Künstlern unterhielten, sodass Kiesewetter mit sarkastischem Lächeln zu Genast sagte: „Wir Musikanten gehören nicht zur Gesellschaft, wir machen Musik und damit Punktum.“ Es wurde denn auch der hohen Aristokratie Backwerk, Punsch und Limonade von betressten Dienern, den Musikanten aber nur von einem schwarz befrackten gereicht. v. Platen hatte, wie im Operncapitel erwähnt, bald nach seinem Antritt das Orchester zum regelmässigen Theaterdienst herangezogen, Kiesewetter aber davon befreit. Als nun Sutor „königlich“ geworden war, beklagte sich jener, dass er in Hofconcerten bei Gesangstücken unter dessen Leitung die erste Violine mitspielen müsse, weil er während der Dauer dieser Nummern in ein untergeordnetes Verhältniss zum Capellmeister träte. Auch sei es für ihn zu ermüdend, wenn er ein Solo vortrage, auch alle übrigen Musikstücke mitspielen zu müssen. Man erwiderte ihm, dass überall in Deutschland der Capellmeister den Gesang, der Concertmeister die Instrumentalmusik dirigire und letzterer beim Gesange die erste Violine anführe. An eine zu grosse Ermüdung könne man nicht glauben, da die Begleitung des Gesanges zwar Aufmerksamkeit, aber in der Regel sehr wenig physische Anstrengung erfordere. In den Liebhaberconcerten setzte Kiesewetter es aber durch, dass er von den Gesangstücken dispensirt wurde.

Eine Reihe junger Kräfte wurde dem Orchester zugeführt, welche auf lange hinaus dessen Grundstock bildeten. 1818 kamen die folgenden drei Musiker hinzu. Carl Nicola aus Mannheim wurde Vorgeiger und liess bald eine zum Schauspiel „Das Haus Anglade“ componirte Musik von sich hören. Nach einigen Jahren trat er in die württembergsche Capelle, kehrte aber bald zurück, um zugleich als Musikdirector angestellt zu werden. Seemann aus Nordhausen, welcher mit 21 Jahren Musikdirector bei der Jägergarde geworden war, trat als erster Clarinettist, und Rose aus Mainz als erster Oboist ein. Die Oboe aus den Militärcorps zu besetzen, wurde schwierig, da sie aus der deutschen Militärmusik zu verschwinden schien. Nachdem der Flötist Dressler nach England übergesiedelt war, wurde Christian Heinemeyer (geb. 25. Sept. 1796 in Celle) für ihn eingereiht (1820). Derselbe hatte bereits in seinem 9. Jahre als Pfeifer zur Fahne des dritten Linienbataillons der königl. deutschen Legion geschworen und von 1805 bis 1816 in derselben gedient. Mit ihr nahm er Theil an der Belagerung von Copenhagen, Einnahme der Insel Ischia, Expedition von Sicilien nach Livorno, Pisa, Belagerung von Genua und Schlacht bei Waterloo. Seine Flötenstudien hatte er im Mastkorb des Schiffes gemacht und seine Kunst in Sturm und Unwetter erringen müssen. Nach mehrjährigem Dienst in der Hildesheimer Jägergarde trat er ins Orchester, wurde mit Seemann an das neue Hoftheater in Braunschweig berufen, jedoch mit diesem durch eine Zulage zurückgehalten. Heinemeyer machte so bedeutende Fortschritte, dass er bereis 1830 zu den ersten Flötisten Deutschlands gerechnet wurde. Nach dem Abgang des Geigers Stumpf wandte man sich an Holbein, welcher durch Prof. Pixis den jungen Stowiczek von Prag empfehlen liess (1822). Dieser galt auch als tüchtiger Theoretiker und brachte bald seine Musik zum Schauspiel „Der Löwe von Kurdistan“ zu Gehör. Mit ihm traten

der Cellist Matys aus Prag und der Geiger Gantzert aus Braunschweig ein. Ausserdem der Geiger August Pott aus Northeim, welcher auf Kosten des Herzogs von Cambridge von Kiesewetter und Spohr ausgebildet war (1823), und schliesslich der meiningen'sche Cellist Prell, Sohn eines Cellisten in Hamburg (1824).

Die Hofmusiker bezogen 270 bis 400 Thlr., welche aus dem Orchesteretat und Theaterfond flossen, erhielten freie Arznei und wie die Dirigenten Brunnen- sowie beim Tode der Majestäten Trauergelder. Kiesewetter's Gehalt war auf 1000 Thlr. gestiegen. Die nicht angestellten Musiker hatten im ersten Jahre zwischen 40 und 60, im folgenden zwischen 60 und 80 Thlr. Die Contracte wurden zunächst nur auf ein Jahr abgeschlossen und vom neuen Orchesterchef mit den Clauseln versehen, dass ein Musiker, welcher noch ein zweites Instrument spielte, sich gefallen lassen musste, vom Capellmeister an dieses versetzt zu werden, und sodann, dass nach dem ersten Jahre eine unentgeltliche Mitwirkung bei Hofconcerten ausbedungen wurde. Dagegen erhielten die Hofmusiker für jedes Hofconcert 1 Thlr. 12 Mgr. Die Capelle hatte im Jahre 1825 29 Musiker: 9 Geiger, 2 Bratschisten, 3 Cellisten, 2 Contrabassisten, je 2 Flötisten, Clarinettisten, Oboisten, Fagottisten, Hornisten, Trompeter und 1 Pauker. Der Orchesteretat bestand aus 5000 Thlr., zu welchem die Theatercasse noch 4000 zuschoss.

Da Blumenhagen's Chronik eingegangen war und Zettel von Liebhaberconcerten fehlen, so ist man auch für die nächste Zeit auf wenige Quellen beschränkt. Aloys Schmitt, der Hofpianist des Herzogs und damals beste Clavierspieler in der Stadt, dessen Etuden das erste technische Studium Felix Mendelssohn's gewesen sind, trat einige Male öffentlich auf. Zur Todtenfeier für König Georg III. wurde Mozart's Requiem von 36 Mitgliedern der Singakademie unter Sutor in der Schlosskirche aufgeführt (18. Febr. 1820). Als König Georg IV. hier verweilte (1821), war ein Hofconcert in Herrenhausen, welches mit einer von Blumenhagen gedichteten und von Sutor componirten Cantate „Die Zwillingskronen" eingeleitet wurde; Therese Sessi sang, und Kiesewetter spielte. Für die Cantate erhielt der Componist als Honorar 7 Thlr.; ausserdem, wie auch der Dichter, vom Könige eine goldene Tabatière. Von fremden Künstlern concertirten der Geiger Andreas Romberg (mit Sohn), welchem man kein grösseres Lob spenden konnte, als dass man sein Spiel mit demjenigen Kiesewetter's auf gleiche Stufe stellte. Dann (1822) der berühmte Clarinettist Baermann aus München, die Damen Kainz, Sessi und das Wunderkind, die 11 jährige Pianistin Louise David aus Hamburg. Sutor führte Schneider's Oratorium „Das Weltgericht" auf (1823).

Kiesewetter hatte einen Urlaub zu Concertreisen angetreten (Juli 1819), war aber in Amsterdam am Nervenfieber erkrankt, sodass er erst nach 9 Monaten zurückkehren konnte. In Folge dessen wurde ein abermaliges Urlaubsgesuch zu den philharmonischen Concerten in London abgeschlagen. Trotzdem reiste er wegen seiner zerrütteten Finanzen nach dort, da nach einem Privatbrief der König den Urlaub ertheilt haben sollte. Er concertirte unter Patronage Sr. Majestät in den Argyll Rooms, das Billet zu ½ guinea (Juni 1821) und kam hier mit Streichung der Gage während seiner Abwesenheit davon. Bald traten Misshelligkeiten zwischen ihm und dem Orchester wegen gegenseitiger Mithülfe in Benefizconcerten ein; ausserdem glaubte er sich durch die gestrichene Gage zu hart bestraft. Kurzum, Kiesewetter zeigte am 4. März 1822 seinen Austritt aus dem königlichen Dienst an und reiste wieder zu jenen Concerten nach London. Man meldete dem Könige, dass Kiesewetter's Abgang ein grosser, in gewisser Hinsicht vielleicht unersetzlicher Verlust sein würde, da er den besten jetzt lebenden Geigern an die Seite gestellt zu werden verdiene. Andererseits besitze derselbe aber einen solchen Künstlerstolz und Eigensinn und habe die Dienstordnung so häufig übertreten, dass es vortheilhafter sei, ein wenn auch minder bedeutendes, aber für die hiesigen Verhältnisse brauchbareres Talent zu besitzen. Kiesewetter erhielt seine Entlassung, hatte in London, wo ihn auch C. M. v. Weber hörte, grosse Erfolge, aber unter den Cabalen seiner

Collegen zu leiden. Er starb dort unter kümmerlichen Verhältnissen am 27. September 1827. Einige von ihm componirte, aber ungedruckte Violinconcerte sollen nach seinem Tode verloren gegangen sein. — Um seine Stelle bemühten sich der Geiger C. Müller aus Braunschweig und der hiesige Pianist Al. Schmitt; jedoch erfolglos. Nachdem die Geiger B. Molique in München und Jos. Mayseder in Wien abgelehnt hatten, blieb die Stelle zunächst unbesetzt.

Für ein Provisorium richteten sich die Blicke auf den als Geiger und Componisten bekannten L. Maurer in Petersburg. Der Theateragent Weisse in Leipzig schrieb über ihn:

„Maurer, gebürtig aus Potsdam, jetzt einige 30 Jahre alt, genoss seinen ersten Unterricht bei dem Concertmeister Haak und trat dann in die Berliner Capelle. Die Kriegsunruhen von 1806 veranlassten ihn nach Russland zu gehen, wo er lange Zeit mit Rode, Lafont und Baillot lebte und sich nach ihnen bildete. Er trat dann in die Dienste eines sehr reichen Russen v. Wecologski, welcher eine Capelle von 20 bis 30 Personen hatte, lebte mit diesem abwechselnd auf dessen Gütern, in Petersburg und Moskau und verheirathete sich später mit einer Nichte desselben. Er dirigirte das Orchester und schrieb mehrere französische und deutsche Opern, welche auf dem Privattheater des v. W. aufgeführt wurden, und in welchen er selbst zuweilen Rollen übernahm. Diese Opern sind in Deutschland nicht bekannt geworden, aber seine Lieder und Instrumental-compositionen sind sehr geachtet. Maurer verbindet mit einem gefälligen Aeusseren einen sehr feinen Anstand und eine Bildung, wie man sie nicht leicht bei Tonkünstlern trifft; er ist der französischen Sprache vollkommen mächtig und ein angenehmer Gesellschafter. Bei aller Lebendigkeit ist er doch ein sanfter Charakter, häuslich, sehr gesittet und fleissig. Kiesewetter, den ich selbst persönlich kenne, und mit dem ich in Hamburg eine sehr angenehme Zeit verlebt habe, gehört allerdings zu den ersten Geigern durch sein ganz vollendetes Spiel, Reinheit, Fertigkeit und einen angenehmen Ton; ich achte ihn als Künstler sehr hoch. Aber ich muss bekennen, dass Maurer in grösserem Style und mit stärkerem Ton spielt, ohne dass ich ihn in den übrigen Eigenschaften gegen Kiesewetter zurückstellen darf. Was er als Anführer eines Orchesters leistet, kann ich nicht beurtheilen."

Daraufhin wurde Maurer mit der Direction der Concerte betraut. Er debutirte am 3. Januar 1824 mit einem eigenen Violinconcert und dirigirte die C Moll Symphonie Beethoven's; bald darauf zum ersten Mal die Ouverture zu Euryanthe, die in Vorbereitung war. Man suchte ihn definitiv zu gewinnen, wobei er sich anfangs weigerte in der Oper mitzuspielen, obwohl ihm ein eigenes Pult neben dem Vorgeiger Nicola, welcher das Recht des Vorspielens nicht aufgeben wollte, eingeräumt werden sollte; er ging dann darauf ein. Der Orchesterchef schlug einen lebenslänglichen Gehalt von 1200 Thlr. vor und betonte, dass Maurer zwar als Solospieler Kiesewetter nachstehe, denselben aber als Theoretiker und Dirigent bei Weitem übertreffe. Louis Maurer wurde am 11. Juni 1824 als Concertmeister angestellt mit obiger Gage, Pension von 500 Thlr. und dreimonatlichem Urlaub; dagegen war die lebenslängliche Anstellung gestrichen. Der Dienst eines Concertmeisters wurde dahin erweitert, dass derselbe auch in grösseren Opern und deren Proben, sowie in Concerten bei den vom Capellmeister geleiteten Gesangstücken mitwirken und bei Abwesenheit des Capellmeisters die Oper leiten musste.

Ausser den zwölf Liebhaberconcerten im Winter 1824/25, in denen u. A. die Damen Cornega und Kainz sangen, ist das Auftreten von Ignaz Moscheles zu verzeichnen, welcher als bedeutender Clavierspieler besonders durch freie Fantasien Aufsehn erregte. Die Gebrüder Bohrer spielten Geige und Cello, und Sutor führte den „Messias" in der Bearbeitung Mozart's auf.

In den Jahren 1826 bis 1830 fanden regelmässig acht Liebhaberconcerte statt, welche seit dem 24. November 1827 in „Abonnementconcerte" umgetauft waren; der Platz im Saal des Ballhofs kostete 16 Gutegroschen, die Galerie 4 ggr. Unter den Symphonien war Beethoven mit allen, ausgenommen der neunten, vertreten; Mozart selten, Haydn garnicht. Dagegen wurden solche von Ries, Kalliwoda, A. und B. Romberg,

Fesca und Spohr gespielt. Von Ouverturen die zu Medea, Coriolan, Euryanthe, Oberon, Jubelouverture, Hadrian, Olympia, Vampyr (Lindpaitner), Macbeth (Spohr); auch solche von hiesigen Componisten: von Maurer zu seinen Opern „Alonso" und „Heinrich und Angelica", von Nicola zum Trauerspiel „Anna Boleyn", ferner von Praeger, Schmitt und Enckhausen.' — Maurer's Violinspiel zeichnete sich durch elegante Fertigkeit und schönen, weichen Ton, weniger durch Kraft aus. Er spielte in der Regel eigene Compositionen, darunter Concerte, Variationen für zwei Violinen mit seinem Sohn, desgleichen für zwei Violinen und Cello über „Ich war ein Jüngling noch an Jahren" und eine Concertante für vier Violinen im Verein mit Nicola, Gantzert und Pott. Dieses beliebt gewordene Stück brachte er auch nach Wien, wo er sechs Concerte gab (1827). Seine Violincompositionen waren eine Zeitlang sehr geschätzt und wurden erst durch Spohr verdrängt. Im Uebrigen trug er Sachen von Bériot, Fémy, Baillot, Kreutzer und Bohrer vor. Aus dem Orchester traten fast alle vorhin genannten Musiker auf. Dasselbe verlor eines seiner ältesten Mitglieder, den Geiger Joh. Dietr. Herschel (1827), welcher eine sehenswerthe Käfersammlung hinterliess. Von auswärts wurden mehrere Geiger herangezogen: Müller aus Braunschweig, welcher häufig, auch mit Maurer zusammen, spielte, Hermann aus Cassel und der junge Ungar S. von Praun, der, wie es scheint, hier zum ersten Male die Gesangscene von Spohr bei Anwesenheit des Herzogs von Cumberland und seines Sohnes vortrug (12. April 1828). Sodann die Pianistin Kuttner, eine Harfenistin Frau Longhi-Möser und die Posaunisten Gebr. Schmidt, von denen der eine sogar Variationen mit grosser Fertigkeit blies, „obschon sich die Posaune nicht gerade zum Solo empfiehlt". Die Gesangvorträge, fast nur aus Opern, übernahmen Rauscher, Gey, Sedlmayr, die Damen Schmid, Groux und Dröge.

In diesen fünf Jahren waren ausserdem noch einige dreissig Privatconcerte, zum Theil Benefize für Capellmeister und Concertmeister, wie für die Hinterbliebenen Sutor's und Kiesewetter's. Aus diesem Concertreigen sei nur das Wichtigste hervorgehoben. Nachdem Knoop aus Meiningen als Cellist und Pianist, der Cellist Dotzauer mit zwei Söhnen concertirt hatten (1826), hörte man am 3. März 1827 zum ersten Male Musik des 18jährigen Felix Mendelssohn-Bartholdy; und zwar eine Symphonie, welche unter Maurer viel Beifall hatte; vermuthlich die erste in C moll. (Im November 1825 hatte der Knabe in einem Concert, welches Maurer in Berlin gab, seine grosse Ouverture in C dur zuerst aufgeführt). Bald darauf fand zur Gedächtnissfeier Beethoven's, welcher am 26. März gestorben war, ein Concert, ausschliesslich mit Compositionen desselben, im Ballhofe statt. Nach einer Symphonie sprach der Schauspieler Katzianer eine von Dr. Blumenhagen verfasste Rede, worauf Schmitt ein Clavierconcert spielte. Dann folgte „Christus am Oelberge", in welchem Frl. Böhm, Rauscher und Sedlmayr die Solis sangen. Das Concert war ungewöhnlich stark besucht, und der Ertrag wurde zur Stiftung einer Casse für die Wittwen hiesiger Tonkünstler bestimmt. Mit einem Orgelconcert feierte man das Andenken an die Schlacht bei Leipzig.

Ausser Moscheles und Marianne Sessi kam auch die Catalani, damals 49 Jahre alt, wieder und sang Arien von Portugallo, Morlacchi, Rossini, Variationen (la blondina) von Paër und am Schluss God save the King (31. Mai 1828). Bei letzterem, „dem non plus ultra königlicher Gesangsmajestät", übertönte ihre Stimme das Orchester, den starken Männerchor und das mitsingende Publikum. Extra-Beleuchtung des Theaters, doppelte Preise, Ueberfüllung, Enthusiasmus, und an klingender Münze 836 Thaler. Dann sang sie Nachmittags in der Neustädter Kirche Arien von Paisiello (domine labie), Zingarelli (ombra adorato), Portugallo (Calmar), aus Händel's Messias (Comfortye) und zum Schluss wieder God save the King. Der Zettel verkündete: „Die Concertgeberin macht sich's zur angenehmsten Pflicht, die Hälfte der Einnahme den hiesigen Armen zufliessen zu lassen, und das um so bereitwilliger, als sie, entschlossen ihre Kunstreisen nun zu beschliessen, ferner nicht mehr im Stande seyn wird, durch ihr Talent diese auf

ähnliche Weise zu unterstützen." Die Catalani hat also nicht, wie angegeben wird, in Berlin 1827 mit ihrem öffentlichen Auftreten abgeschlossen. Wie früher Spohr, so meinte damals Marschner, dass der Zauber, welcher sonst alles hingerissen habe, der unbeschreibliche Wohllaut ihrer Stimme dahin seien und klar und deutlich alle ihre Fehler zu Tage lägen. In demselben Jahre wurde Meyerbeer'sche Musik eingeführt, und zwar durch Baermann, welcher mit seinem Sohne aus der Oper „Crociato" ein Duo für zwei Clarinetten blies. Damals glänzte der 14 jährige Stephen Heller auf dem Clavier, und die „Singschule des Lyceums" führte Romberg's Glocke auf.

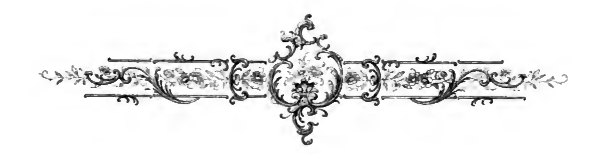
Zwar waren im Jahre 1802 zum ersten Male Lieder in Concerten gesungen, seitdem aber aufgegeben, sodass der eigentliche Anfang deutscher Lieder mit Clavierbegleitung in das Jahr 1829 verlegt werden muss: Rauscher sang am 31. October d. J. „Die zürnende Diana" von Schubert und am 13. November 1830 den „Erlkönig" und „Wanderer". Es waren die ersten Lieder von Schubert, welche hier öffentlich gesungen wurden.

Im Jahre 1830 kam der Geigerkönig Paganini. Er trat in einem ganz schwarzen Anzuge auf, das Halstuch nachlässig umgebunden, mit einem Ordensband im Knopfloch. Sein Aeusseres war höchst abgezehrt, das Gesicht blass, aber die Augen gross und ausdrucksvoll. Die schwarzen Haare hingen ihm in Locken bis unter die Schultern. [Diese chevelure à l'enfant misste er um keinen Preis.] Vor dem Beginn seines Spiels schwang er den Bogen durch die Luft und gab einige kräftige Töne an, wobei er sich leicht in den Knieen beugte. Er spielte Alles ohne Noten. Das Publikum war so zahlreich im Theater erschienen, dass man das Orchester zu Plätzen geräumt hatte. Donnernder Applaus begleitete jede Nummer, beim Auftreten und Abgang; der Künstler verneigte sich lächelnd, indem er beide Arme ausbreitete. Soweit Dr. Taberger. Derselbe spielte nur eigene Compositionen: am ersten Abend (3. Juni) sein Violinconcert (Allegro maestoso, Cantabile a doppie corde in E, Polacca brillante), Sonate auf der G-Saite über die Preghiera, Thema mit Variationen aus der Oper Moses, und schliesslich Variationen über die neapolitanische Canzonetta „Oh Mamma Mamma cara" mit dem Thema des „Carnevals von Venedig". Der erste Rang kostete zwei Thaler. Das Conzert brachte 1541 Thlr. auf: die grösseste Einnahme, welche jemals im hannoverschen Hoftheater, sei es im Concert oder Oper, erzielt worden ist. Paganini verschmähte es nicht, beim Herzog von Cambridge in Montbriliant ein einfaches Quartett von Mozart zu spielen, wobei letzterer die zweite Violine übernahm, aber bei seiner Lebhaftigkeit schlecht Takt hielt. Am zweiten Abend (6. Juni) trug er sein grosses Concert in D moll vor, Sonate militaire auf der G-Saite, bei deren Probe er den Musikern, welche das Forte zu schwach einsetzten, „Courage, Messieurs" zugerufen hatte, und sodann Variationen über das Thema „nel cor piu non mi sento", letztere ohne Orchester. Es war das erste Geigensolo, welches hier ohne jede Begleitung gespielt ist. Für die beiden Abende hatte er 1739 Thlr. eingeheimst. In denselben Tagen, bei der bevorstehenden Thronbesteigung Wilhelm IV. von England, setzte Paganini ein Huldigungslied in Musik, welches von seinem, für die Kunstreisen im Juni und Juli engagirten Geschäftsführer Georg Harrys (hannoverscher Militair-Hospital-Inspector, später Redacteur der „Posaune") gedichtet war. Dieser Chant patriotique war Paganini's erste Gesangscomposition, wie er selbst ausgesagt hat, und ist als von Harrys beglaubigtes Manuscript in dessen Autographensammlung aufbewahrt (Stadtbibliothek). Frau Corri-Paltoni, welche hier früher in Begleitung der Catalani gesungen hatte und inzwischen eine Berühmtheit geworden war, concertirte mit ihrem Gatten. Sie erinnerte mit ihrer kräftigen Stimme zumal im God save the King an ihre Lehrerin; er galt als einer der besten Figaro's.

Unter den Holzblasinstrumenten, welche sämmtlich concertfähig waren, blieb die Flöte das beliebteste. Nicht weniger als fünf Flötisten, darunter zwei erblindete, liessen

sich in diesen Jahren hören; u. A. Guillou aus Paris, für welchen der schreibselige Maurer Variationen componirt hatte, und Frau Rousseau, vormals in der kaiserlichen Capelle zu Warschau. Beide spielten auch Duos mit Heinemeyer, dessen Kunst dabei in um so hellerem Lichte erschien. Die Ventiltrompete war dem Laienpublikum noch ziemlich unbekannt, sodass Willberg Aufsehen damit erregte. Sogar die Guitarre drang ins Concert, und als Virtuos auf derselben entpuppte sich Capellmeister Praeger; zugleich auch als guter Violin- und Bratschenspieler eigener Compositionen. In seinem Abschiedsconcerte führte er als Novitäten den von ihm componirten 113. Psalm und die Ouverture zu „Fra Diavolo" auf

Von Oratorien brachten die Singakademie unter Schmitt das „Alexanderfest" von Händel mit grossem Orchester (20 Violinen), und die Schüler des Lyceums „Das Ende des Gerechten" von Schlicht. Als im Theater Haydn's „Schöpfung" gesungen wurde, verwandelte man die Bühne durch Austüllen der Coulissen mit Versatzstücken in einen geschlossenen Raum. Nach dem Vorbilde der bereits in mehreren Städten Norddeutschlands bestehenden Männerchöre wurde im März 1830 als erste Vereinigung dieser Art die „Alte hannoversche Liedertafel" ins Leben gerufen.



IV.

Heinrich Marschner

(1831—1852.)

---

1. Opern.

Am 15. December 1828 erklang zum ersten Male Musik von Marschner: der „Vampyr". Das Haus war gedrängt voll, und der Erfolg ein durchschlagender. Den Lord Ruthwen gab Gey in jeder Hinsicht vorzüglich, Aubry: Rauscher, Malvine: Frl. Groux, Dibbin: Grill, Emmy: Frau Nicola Concertmeister Maurer dirigirte. Man gewann sofort den Eindruck, dass der Componist an die Seite C. M. v. Weber's gestellt werden dürfe. Bei der nächsten Wiederholung am 28. December trat ein junger Mann mit kleiner, untersetzter Figur und schwarzen, krausen Haaren an das Dirigentenpult — Heinrich Marschner. Auf dem Zettel hiess es, dass der königl. sächs. Musikdirector M. es übernommen habe, die Vorstellung zu dirigiren. Seine sichere Leitung imponirte; er wurde am Schluss gerufen und erhielt für sein Werk 110 Thlr. Einige Wochen später liess Maurer in Concerten die Ouverture zur Oper „Lucretia" von Marschner und am 13. März 1830 die zu „Templer und Jüdin" spielen.

Marschner war zwei Jahre lang Musikdirector an der Dresdener Hofoper gewesen und nach dem Tode von C. M. v. Weber (1826) abgegangen, da er keine Aussicht hatte, an dessen Stelle zu treten. In denselben Tagen verheirathete er sich zum dritten Male mit der Sängerin Marianne Wohlbrück, welche nach seinem Urtheil eine jugendlich frische Stimme mit seltener Geläufigkeit, Seele, tiefem Gefühl im Recitativ und Feuer im Spiel verband. Unter den vielen Einladungen zu Gastspielen waren auch solche nach Hannover, zu denen es jedoch nicht kam. Nach mehrmaligem Auftreten der Gattin in Berlin, wo Marschner die Bekanntschaft von Felix Mendelssohn machte, ging das junge Paar nach Danzig; dort leitete er sechs Monate lang die Oper und führte zuerst seine „Lucretia" auf. Dann siedelte er nach Leipzig über (1827), wo seine Frau für die nächste Salson engagirt war. Er schrieb „Vampyr" und „Templer und Jüdin", welche dort 1828 und 1829 zur ersten Aufführung kamen; auch die Oper „Des Falkner's Braut" (1830). Obschon in Leipzig viel mehr Interesse am Concertwesen, als am Theater bestand, da Gewandhausconcerte, Singakademie, Thomanerchor u. A. eigene Schöpfungen

der Leipziger Patricier waren, so wurde Marschner doch als berühmter Componist sehr gefeiert. Er lernte dort den stud. jur. Robert Schumann kennen, traf auch den 21jährigen Mendelssohn wieder, welcher auf der Durchreise nach Italien ihm sein neuestes Werk, die Reformations-Symphonie, zur Durchsicht vorlegte. Drei Jahre lang privatisirte er in Leipzig, ohne, wie vielfach behauptet wird, Theatercapellmeister zu sein, obschon er gern die Musikdirection übernommen hätte. Endlich musste er sich nach einer Stellung umsehen, welche seine Zukunft möglichst sicher stellte.

Da Praeger's Contract nicht wieder erneuert werden sollte, bewarb sich Marschner im August 1830 um die hiesige Capellmeisterstelle. Er erklärte sich bereit, sogleich zu kommen und, um Praeger behülflich zu sein, den Dienst bis Neujahr unentgeltlich zu versehen. Dafür erbat er sich Reisegeld, freies Logis und ersuchte Holbein, sein Gesuch zu unterstützen, wobei er in seiner klaren, feinen Handschrift (Autograph aus dem Jahre 1830) hinzufügte: „sollte ich so glücklich sein, das Vertrauen des hohen Comités zugewinnen, so rechnen Sie auf einen treuen und thätigen Mitarbeiter an einem Institut, das sich meine höchste Achtung schon längst erworben. Durch Fleiss, Unparteilichkeit und Ernst im Streben nach dem Höchsten hoffe ich auch die Achtung zu erwerben, die jedem Oberen zum Heil seiner Untergebenen wie seiner selbst und hauptsächlich zum Gedeihen des Kunstinstitutes selbst unentbehrlich ist, und wofür selbst der höchste Ruhm seiner Kunstleistungen kein hinreichender Ersatz sein kann". Auf die zusagende Nachricht des Directors war Marschner wenn nöthig auch bereit, von Neujahr bis Ostern unentgeltlich zu dienen und bat Holbein um den Sutor'schen Gehalt von 1200 Thlr. nebst Concert, da er nicht den Muth habe, mit 1000 Thlr. zu leben; „soll der Künstler im Gebiet der Kunst kräftig und ungehindert wirken können, so muss er auch sorgenlos und namentlich frei von allen Nahrungssorgen sein. Das Einkommen seines Amtes muss ihn nicht zwingen, auf Nebenverdienst zu achten." Darüber aufgeklärt, dass bisher 1000 Thlr. als Gage gezahlt seien, nahm Marschner definitiv an.

Der Contract lautete: „Die Comité des königl. Hoftheaters stellt den Herrn Heinrich Marschner als Capellmeister bei dem königl. Hoftheater zu Hannover auf $1\frac{1}{4}$ Jahr, nämlich vom 1. Januar 1831 bis zum 1. April 1832 an und bewilligt demselben für gedachte Zeit a) für das Vierteljahr vom 1. Januar bis 1. April 1831 eine Vergütung auf Hausmiethe von 100 Thlr. Für das Jahr vom 1. April 1831 bis dahin 1832 ein Jahresgehalt von 1000 Thlr., zahlbar in vierteljährigen Raten; b) die Erlaubniss, in der Residenz Hannover im Winter ein Concert zu seinem Benefiz zu geben; c) ein Reisegeld von Leipzig hierher von 60 Thlr. Dagegen verpflichtet sich Herr Marschner 1) zum Dirigiren aller Opern, Operetten, Fest- und Singspiele, auch der Gesangstücke in den Hof-Abonnement- und den sonst von dem Comité zu gebenden Concerten; 2) zur Abhaltung der nöthigen Proben, zur Einstudirung der neuen Opern, Operetten und Singspiele, auch zum Nachstudiren der älteren; 3) zur pünktlichen Erfüllung der Vorschriften und Instruction sowol in Betreff seiner Verhältnisse zu dem Hoftheater-Director, dem Hof-Concertmeister u. s. w. Die Hoftheatercomité sowol als Herr Capellmeister Marschner sind übereingekommen, dass es beiden Theilen freistehen solle, den gegenwärtigen Contract vor Neujahr 1832 auf den 1. April 1832 aufzukündigen, und dass, wenn eine solche Aufkündigung nicht erfolgt, die Comité, und insbesondere Herr Graf v. Platen als Chef der königl. Hofcapelle, sich verpflichtet haben, Herrn Marschner bei seiner königl. Majestät zur Conferirung der jetzt erledigten Stelle eines königl. Hof-Capellmeisters in Vorschlag zu bringen." Letzteres hiess so viel als lebenslängliche Anstellung resp. Pensionsberechtigung, welche letztere auch Sutor und Maurer zugestanden war. In der Instruction für den Hofcapellmeister wurde u. A. auf ein Solospiel in Concerten, wenn verlangt, hingewiesen, desgleichen auf die Direction der Instrumentalmusik in Concerten bei Abwesenheit oder Krankheit des Concertmeisters. Derselbe hatte die Solopartien der Oper soviel als möglich doppelt einzustudiren, damit die Aufführungen nicht durch

Krankheit gestört würden. Die Chorproben unter Leitung des Chordirectors waren von 9 bis 10 Uhr, die für Solosänger von 10 bis 12, nöthigenfalls bis 1 Uhr angesetzt. Reichten die Proben am Morgen nicht aus, so waren sie Nachmittags von 4 bis 6 fortzusetzen.

Nach Vollziehung des Contractes bat Marschner, für ihn eine Wohnung womöglich in der Nähe des Theaters ausfindig zu machen, da er etwas „Zeit-geizig" sei. Er traf gegen den 20. September mit Frau und drei Kindern ein und zog nach der Leinstrasse Nr. 869. Diese Nummer weist auf eines der jetzt abgerissenen Häuser in unmittelbarer Nähe des Theaters und Schlosses hin, wo ehemals auch Steffani gewohnt hatte.

Das Opernpersonal war folgendes: Rauscher (erster Tenor mit 2500 Thlr.), Pfeiffer (zweiter Tenor), Gey (erster Baryton mit 1200 Thlr.), Weidner (zweiter Baryton), Sedlmayr (Bassbuffo), Burghart und Spitzeder (Bassisten). Ferner Frl. Groux (erste Sängerin mit 1600 Thlr.), Frl. Dröge (zweite), Frl. Wunsch (jugendliche), Frl. Schmidt (Soubrette). Hanff fungirte provisorisch als Opernregisseur, und der Hofmusikus Gantzert war Chordirector. Den Solotanz führten Volange und Frau auf. (Das Gesammtpersonal des Theaters bestand aus 25 Herren und Damen).

Im Orchester waren neben dem Concertmeister Maurer 26 Musiker: darunter 14 Hofmusiker: die Geiger Nicola, Gantzert, König, Pott, Kaiser, Bratschist Stowiczek, die Cellisten Prell, Matys, Contrabassist Bellmann, Flötist Heinemeyer, Clarinettist Seemann, Oboist Rose, Fagottist Hunstock, Waldhornist Bachmann und 12 contractlich engagirte Musiker: Alves, Dobenecker, Goltermann, Götze, Hermann, Kyber, Maltitz, Mehrmann, Schramm, Vahlbruch, Witte, Willberg.

Am 5. Januar 1831 dirigirte Marschner zum ersten Mal, und zwar auf seinen Wunsch den Don Juan. Man nahm von dem neuen, 36jährigen Capellmeister keine weitere Notiz, da das grosse Publikum noch nicht zu wissen schien, dass dieser der erste der damals lebenden dramatischen Componisten Deutschlands war; denn nach dem Freischütz hatten Vampyr und Templer die grössesten Erfolge. Seine nächsten Aufführungen waren die „Braut", der „Schnee" und „Vampyr" (zum elften Male); ferner „Armida" und „Oberon", in welchem Gey, als Scherasmin am Schluss gerufen, „allerseits gute Nacht" wünschte. Maurer liess in seinem Benefizconcert die Ouverture zu „Des Falkner's Braut" spielen, worauf Marschner in einer Ballade die Clavierpartie übernahm. Dann folgte am 23. Februar als Festoper zum Geburtstage des anwesenden, am Tage zuvor zum Vicekönig von Hannover ernannten Herzog von Cambridge die erste Aufführung von „Templer und Jüdin" mit Gey (Guilbert), Sedlmayr (Beaumanoir), Rauscher (Ivanhoe), Peiffer (Narr), Weidner (Bruder Tuck), Frl. Groux (Rebecca). Am Schluss gerufen, führten Gey und Rauscher den Componisten vor. Die glänzend aufgenommene Oper wurde bald zum Benefiz Marschner's wiederholt, wobei seine Frau die Rebecca sang Den Nettoertrag von 171 Thlr. erhielt er als Honorar für die Oper. In einem der nächsten Abonnementconcerte wurde seine Symphonie gespielt, und am Charfreitage unter ihm „Der Tod Jesu" aufgeführt. Das waren die Hauptmomente im ersten Vierteljahre von Marschner's Thätigkeit.

Im Herbst desselben Jahres, also unter Einfluss von seiner Berufung, wurde ein für das Kunstinteresse der Stadt wichtiges Blatt gegründet: „Die Posaune" von Georg Harrys (S. 80), in welchem von nun an die Kritik ohne Unterbrechung fortgesetzt wurde. Der Herausgeber zeigte Marschner sogleich seine Bereitwilligkeit an, ihm den Aufenthalt in Hannover möglichst angenehm zu machen und sein Kunstwirken zu Ehren zu bringen. 1845 ging daraus die „Hannov. Morgenzeitung" vom Sohn Hermann Harrys hervor, ebenfalls mit musikalischen Referaten.*)

*) Von ungedruckten Briefen Marschner's sind mir weit über hundert an seinen Freund und Verleger Friedrich Hofmeister in Leipzig, sowie einige Dutzend an seine

Bevor wir weiter gehen, dürfte es von Interesse sein, Einzelnes über Entstehung und Verbreitung von Vampyr und Templer in den nächsten Jahren hervorzuheben.

Der „Vampyr" war vom Schauspieler W. A. Wohlbrück und Marschner, als sie verschwägert wurden, in Aussicht genommen. Jener war mit der Dichtung beschäftigt, als Marschner ihn in Magdeburg besuchte, auf den Spaziergängen nach dem Kirchhof die ersten Nummern componirte und im Mai 1827 den ersten Act fast vollendete. Im September erhielt er den vollständigen Text. Die Uraufführung der Oper, deren Proben Marschner selbst geleitet hatte, fand am 29. März 1828 in Leipzig mit unserem ehemaligen Flüchtling Genast als Vampyr statt. Dieselbe wurde während der Ostermesse fünfmal vor stets ausverkauftem Hause wiederholt, wobei Frau Marschner einmal als Malvine aushalf. Vor Allem packte die dramatische Kraft, die Fülle schöner, ächt deutsch empfundener Melodien, und der volksthümliche, derbe Humor. Der Componist erhielt von Hofmeister als Honorar 220 Thlr., darunter die Hälfte in Abzahlungen, sodass er auf die ganze Summe etwa 18 Monate lang warten musste. Die schaurige Handlung entsprach dem damals überreizten Geschmack der Romantik und fesselte in einem Grade, dass Lindpaintner denselben Gegenstand in Musik gesetzt hatte und nun auf Marschner böse war, da dieser doch sicher gewusst habe, dass er schon seit drei Jahren daran arbeite. Da dessen Oper in Wien (1829) und München Beifall fand, es auch nicht gut anging, zwei blutsaugende Ungeheuer gleichzeitig dem Publikum vorzuführen, so konnte Marschner's Oper in Deutschland erst allmählich zur vollen Geltung kommen. Anders in England, wo der Umstand, dass die Handlung nach einer Erzählung Lord Byron's in Schottland spielte, und Marschner in die Fusstapfen des in England vergötterten Weber getreten war, der Oper sofort den Weg ebneten. Noch im Jahre des Erscheinens wurde dieselbe in London auf dem Adelphitheater einige 40 Mal gegeben und in Folge dessen Marschner aufgefordert, eine Oper mit englischem Text für die Saison 1829 zu schreiben. Da brannte das Theater ab, und der Plan musste aufgegeben werden. Als man 1835 in London den Vampyr wieder aufnahm, war die Scene nach Griechenland verlegt. Die Times hielt die Oper für das Genialste, was seit dem Freischütz erschienen sei. In Deutschland wurde der Vampyr (Octbr. 1828) in Bremen gegeben; von dort schrieb Marschner: „so gefeiert wie hier bin ich noch nirgends worden". Dann reiste er zur Unterhandlung nach Hannover, wo die Oper am 15. December herauskam. Die „furiose, frische und effectvolle Ouverture" (Schumann), sowie das Trinklied wurden in der Regel wiederholt und Marschner gerufen. Der Träger der Oper war lange Jahre hindurch Gey, dann Steinmüller. Weimar folgte (1829) mit Genast in der Titelrolle, bei Anwesenheit Marschner's. Da in Breslau die Oper ohne besonderen Beifall gegeben war, nahm sie Genast in sein dortiges Gastspiel auf, setzte sie anders in Scene, veränderte die Tempi im Sinne des Componisten und erzielte einen vollen Erfolg (1830). In demselben Jahre war auch in Paris die Aufführung beabsichtigt, allein der für die Titelrolle bestimmte Sänger war im „Faust" von Spohr so schlecht aufgenommen, dass man nicht wagte, ihm den Vampyr anzuvertrauen. Anfangs der dreissiger Jahre hielt die Oper ihren Einzug in Moskau. Auch in Pesth stand sie (1832) auf dem Repertoir, und als Gey nach einem beifälligen Gastspiel im Wiener Opernhause als Figaro und Don Juan nach Pesth kam, hatte er mit dem Vampyr so viel Erfolg, dass er denselben als letzte Rolle noch einmal singen musste. Aus der Musikstadt Prag ist der blühende Unsinn zu melden, dass der Tenorist Binder das letzte grosse Duett „Halt ein, ich kann es nicht ertragen" mit dem sanften Duett aus Jessonda „Holdes Mädchen" vertauschte (1835). Dresden brachte die Oper verhältnissmässig spät (1838), aber der Beifall steigerte sich mit jeder Wiederholung, und Marschner wurde in einem Gedicht besungen. Dagegen ging in Hamburg die Première (1840) ohne allen Beifall vorüber, da nur allein Hammermeister in der Titelrolle gut war. München tauschte (1841) den Lindpaintner'schen Vampyr mit dem Marschner'schen, welcher bereits 1837 angenommen war, aus. In Frankreich und Belgien war die Oper so gut wie unbekannt geblieben, bis man nach fertig gestellter Uebersetzung dieselbe in Lüttich gab (1844). Wien kam erst nach 56 Jahren, am 15. October 1884 dazu. Und gerade auf Wien hatte Marschner schon zur Zeit der Composition alle seine Hoffnung gesetzt: „glückt mein Vampyr in Wien, so ist Alles gut. Bis jetzt ist mir Alles geglückt, doch ist's keine kleine Aufgabe". Trotz der Ver-

---

noch lebende 85jährige Nichte, die ehemalige Sängerin Frau Ida Brüning-Wohlbrück, später Gattin des oesterr. Publicisten Schuselka zur Benutzung gütigst überlassen. Ausserdem Briefe an G. und H. Harrys, in welchen Marschner Berichte über seine Kunstreisen, kritische Bemerkungen über Mitglieder, auch einige Selbstanzeigen seiner Werke zur Aufnahme in die Posaune einsandte (Stadtbibliothek).

spätung der Oper um mehrere Decennien war der Erfolg im Hofoperntheater über Erwarten gut und Reichmann als Lord Ruthwen sehr bedeutend. Von Berlin her hatte Marschner die niederschlagende Erfahrung machen müssen, dass ihm Cerf vom Königstädtischen Theater 6 Friedrichsd'or geboten und nach indignirter Rückantwort sich zu 50 Thlr. aufgeschwungen hatte, womit jede weitere Unterhandlung abgebrochen war. Als 1835 die Prinzen Wilhelm und Carl von Preussen hier zu Besuch waren, führte man ihnen das noch unbekannte Werk vor. Dasselbe kam später bei Kroll heraus, aber in der Berliner Hofoper erst lange nach Marschner's Tode am 27. September 1890, also 62 Jahre nach dem Erscheinen!

„Templer und Jüdin" hatte Wohlbrück nach dem Roman von Walter Scott gedichtet, aus welchem bereits ein Schauspiel „Ivanhoe, das Gericht der Templer" von Lenz mit fast gleichem Personenverzeichniss hervorgegangen und auch hier gegeben war. Marschner componirte die Oper in der unglaublich kurzen Zeit von fünf Monaten (März bis Juli 1829). Als Honorar erhielt er 700 Thlr. von Hofmeister, welcher die erste Forderung von 300 Ducaten abgelehnt hatte. Als Marschner zur Première des „Vampyr" in Weimar war, fehlte ihm noch eine Originalmelodie für das Lied des Ivanhoe im dritten Acte. Genast verschaffte ihm ein Buch alter schottischer Schlachtgesänge aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts im Besitz von Frau Ottilie von Goethe, in welchem Marschner fand, was er brauchte. Bereits im Juli war die Oper nach Leipzig, Dresden, Berlin verkauft, und am 11. August bot er dieselbe in der Caecilia den Theaterdirectoren an. Die Uraufführung fand am 22. December 1829 in Leipzig mit Hammermeister als Guilbert und Frau Franchetti-Walzel als Rebecca statt. Der Erfolg war colossal und ebnete dieser populärsten Oper Marschner's den Weg auf alle Bühnen. Bei der vierstündigen Dauer der Oper wurde der Dialog gekürzt und durch Recitative ersetzt; allein die ursprüngliche Anlage blieb beim Publikum beliebter. Es folgte Hannover. An der Hofoper in Berlin wurde der Templer, für welchen der Componist 50 Friedrichsd'or erhielt, zuerst am 3. August 1831 zur Feier von Königs Geburtstag gegeben. Der dortige Barytonist Ed. Devrient sollte den Guilbert singen und hatte für die beiden Hauptrollen mehrere Kürzungen vorgeschlagen, denen sich Marschner zum Theil fügte: „Des Templer's grosse Arie ist allerdings eine Scene, wie auch darüber steht, bei der dem Publikum nicht arienhaft zu Muthe werden darf. Das Schwanzstück derselben (die Arie) streichen Sie muthig, es wird bei Ihrem Vortrag doch genügen." Aber der vorgeschlagene Strich zwischen „Halloh, will denn kein Kämpe kommen" und der Fanfare erschien Marschner wie ein Todesstoss. Graf Redern bat ihn, selbst zu dirigiren, was jedoch ohne Vergütung der Reisekosten nicht zur Ausführung kam. Wohlbrück berichtete günstig über Devrient's Leistung, fand jedoch die Tempi zu lahm, was Marschner sehr bedauerte. Welche Aufnahme die Oper in den gebildeten Kreisen Berlins fand, geht aus einem Schreiben der Mutter von Felix Mendelssohn an Devrient hervor: „Erlauben Sie mir, Ihnen das Schönste und Beste für den gestrigen Abend zu sagen. Ihr Gesang, Ihr Spiel und Ihre ganze Erschaffung der Rolle waren höchst vortrefflich, und man kann nicht Gutes genug davon sagen. . . . Hätten Sie trotz des bösen Dämons unserer Bühne [Spontini] die von Ihnen vorgeschlagenen Abkürzungen vornehmen können, so wäre auch die Oper vorzüglich zu nennen. Sie ist bis auf diese Längen frisch, lebendig, geistreich und unterhaltend. Fanny sagt mit Recht, es ginge den deutschen Componisten wie den Juden, die das allgemeinste und tiefgewurzelte Vorurtheil erst zu überwinden hätten. Dass schon im ersten Act des Templer's mehr Musik, Kraft und Interesse liegt, als in sämmtlichen Auber's, kann wohl nicht bezweifelt werden." Sehr heruntergerissen wurde der Templer in dem Berliner Blatte „Der Freimüthige"; auch cursirte eine Anekdote von Spontini: es müsse eigentlich heissen „der Templer und die Jüdin, Musik von Spontini, arrangirt von Marschner"; eine Aeusserung, welche später Ph. Spitta zwar durchaus ungerecht fand, obwohl er zugab, dass Marschner von Spontini sehr beeinflusst sei. In Frankfurt (1831) wurde der Templer eine Lieblingsoper. Den Charakter eines Familienfestes nahm die Aufführung in Zittau an, wo Marschner am 16. August 1795 geboren war (1832). Dort wohnte seine hochbetagte Mutter derselben auf einem bekränzten Sessel bei, und der Director hob in einer Rede hervor, es gälte der Vaterstadt des gefeierten Tondichters, seinen Verwandten, Freunden und Jugendgenossen zum ersten Mal den Genuss seines Meisterwerkes zu bereiten. 1833 erschien die Oper in Weimar mit enthusiastischem Beifall, wie Genast, welcher dieselbe in Scene gesetzt und den Templer gesungen hatte, seinem Freunde Marschner berichtete. In demselben Jahre wurde die Oper in Bremen neu gegeben und in Hamburg, Dresden neu in Scene gesetzt; „die Schröder-Devrient soll als Rebecca göttlich gewesen sein." Um dieselbe Zeit auch in Kassel. Das Jahr 1834 brachte viele erste Aufführungen. In Breslau wurde die Oper binnen wenigen Monaten 27 Mal gegeben; Ouverture, Lieder des

Narren und Bruders nebst der Romanze jedesmal wiederholt. In Kopenhagen erschien dieselbe am 26. April unter dem Namen „Tempelherren og Jodinden" und wurde in der ersten Woche viermal vorgeführt. Sie brachte Marschner einen Ruf nach dort ein, welchen er jedoch aussschlug. Nach Nürnberg, Aachen folgte am 3. October München. Noch keine Oper war dort vom Intendanten Küstner so prachtvoll in Scene gesetzt: zwanzig mit Filz beschuhte Pferde tummelten sich auf der Bühne herum. Die Oper hielt sich fortdauernd neben „Robert der Teufel" im Repertoir, obschon die Besetzung verfehlt war. Schon in einer der nächsten Vorstellungen vertauschte Pellegrini (Guilbert) seine grosse Scene mit einer italienischen Arie von Stanz! Köln zählte Templer und Vampyr zu seinen Kassenstücken. In Paris eröffnete im December dieses Jahres die deutsche Operngesellschaft im Theater Ventadour ihre Vorstellungen mit Templer. Es folgten Stuttgart (1835), Prag (1839), Petersburg (1840). Die deutsche Oper in London gab am 16. Juni 1840 den Templer und am folgenden Tage Jessonda. Man war im Allgemeinen für die Anmuth der Spohr'schen Musik empfänglicher, als für die dramatische Kraft Marschner's, obschon alle Blätter über den stürmischen Beifall, welchen die Chöre hervorgerufen hatten, berichteten. Marschner erhielt darauf den Antrag, seine Opern in London zu dirigiren, was jedoch nicht zur Ausführung kam. — Die Worte „ora pro nobis" erregten bei Katholiken öfter Anstoss, in Folge dessen das Lied in Frankfurt mit verändertem Text gesungen wurde; auch für Wien hielt Marschner eine Aenderung für räthlich. In Osnabrück gab man dem Director Pichler die Aufführung nur unter der Bedingung frei (1841), dass statt jener Worte „im grünen Walde" gesungen würde. Zwei Verse hindurch quälte sich der Sänger mit dieser sinnlosen Wortverdrehung ab, dann aber beim Hinzutreten des Chors wurde fortissimo „ora pro nobis" gesungen, was eine elektrische Wirkung ausübte. Als bei Wiederholung der Oper die Choristen von ihrem Latein nicht abliessen, wurde die Oper verboten. In Dresden musste „ergo bibamus" gesungen werden. Aehnlich in Wien, der letzten Stadt, welche diese Lieblingsoper der Deutschen zuerst am 10. Januar 1849 im Hofopernthater aufführte, und die erste Stadt, welche sie durchfallen liess. Daselbst 1862 von neuem einstudirt, war das „ora pro nobis" in „ergo oremus" verwandelt. Bruder Tuck sang trotzdem die verbotenen Worte, wurde entlassen, und die in seltener Vollkommenheit gegebene Oper vom Repertoir abgesetzt. — Dieselbe war bereits 18 Jahre alt, der Tannhäuser schon bekannt, als R. Schumann in sein Tagebuch schrieb (1847): „Templer und Jüdin mit grossem Genuss gehört. . . . In Summa, nach den Weber'schen die bedeutendste deutsche Oper der neueren Zeit."

Das Jahr 1831 brachte ausser dem Templer noch zwei durchschlagende Novitäten: „Fra Diavolo" mit Rauscher und der Groux, sodann „Jessonda" mit den Damen Groux, Dröge und Rauscher. Letztere Oper war schon überall mit grossem Erfolge, hier aber wegen persönlicher Beziehungen zwischen Spohr und Sutor nicht gegeben; „man sah der Menge an, wie sie schwelgte". Das alte „Aschenbrödel" und die „Heimliche Ehe" zogen noch immer, und aus Maurer's „Aloise" kannte man die Melodien fast auswendig. Favoritoper war der Barbier. — Als Gast erschien zum ersten Mal die hervorragendste dramatische Sängerin Deutschlands, Frau Schröder-Devrient, damals 27 Jahre alt und bereits von Carl Devrient geschieden. Von hoher, schlanker Gestalt, mit regelmässigen, fast classischen Gesichtszügen und schön geformten Armen riss sie das Publikum durch ihre grosse Stimme und ein natürliches Spiel mit wahrhaft antiken Stellungen hin. In der Vestalin wurde sie zweimal gerufen, was als besondere Auszeichnung galt, und im Oberon war es so voll, dass mehrere Zuschauer auf die Bühne gelassen wurden. Die Krone ihrer Leistungen war Fidelio (19. April). Vor ihr hatte noch keine Künstlerin die Beethoven'sche Musik so in sich aufgenommen, keine sich so vollständig in ihre Rolle versenkt; die Erkennungsscene mit dem Gatten, ihre Vertheidigung waren von höchster Vollendung. Ausserdem gastirten Therese Grünbaum und Tochter aus Wien. Jene wurde nicht selten die deutsche Catalani genannt; beide zusammen traten als Donna Anna und Zerline, als Gräfin und Page auf.

Das gefeiertste Mitglied war Rauscher. Mit seinem Hüon, Othello und George Brown sollte er allen lebenden Sängern die Spitze bieten; bei „Komm holde Dame hörten wir Sphärentöne, die uns in Entzücken versetzten. Klingt exaltirt, ist aber die kalte, ruhige Ueberzeugung." Man tadelte seinen allzu raschen Redefluss. Sehr beliebt

war auch Gey. Man hielt ihn für einen der besten Don Juan's, welcher beim regelmässigen Da capo des Champagnerliedes gelegentlich einen Text von Maltitz zum Lobe Mozart's zugab. Als Da capo und Zugabe in den nächsten Jahren stereotyp wurden, liess Marschner beides durch Harrys in der Posaune rügen; die Zugabe müsse Mozart noch im Jenseits crepiren. Weitere Glanzrollen von Gey waren Figaro, Templer, Vampyr, als welcher er lithographirt in den Schaufenstern hing. Der kleine Sedlmayr mit kräftigem Bass war ein gewandter Spieler, sprach aber undeutlich aus. Für die Komik sorgten Weidner und Wagner, welchen die Menge jedesmal entgegen kreischte. Unter den Damen stand Frl. Groux obenan; sie sang die Donna Anna, Rebecca, Desdemona mit gleicher Bravour als die Rosine. Vor Allem war man stolz auf das Orchester unter Marschner.

Ein Eingesandt von zwei Berlinern in die Posaune vom 11. Februar 1832 lautete: „Wir erlauben uns Ihnen unsere Ansicht über die gestern hier beigewohnte Vorstellung der „Weissen Frau“ gleich in loco zu übergeben. Wir leben, wie Sie unten lesen werden, in einer Stadt, wo man mit der Oper ein wenig verwöhnt ist, und doch versichern wir Sie, dass wir gestern Abend überaus befriedigt das Theater verlassen haben. Man hat uns viel Gutes von Ihrer Oper schon in Berlin, in Magdeburg und jüngst in Braunschweig erzählt, und wahrlich, das Gerücht war nicht zu vorlaut. Wenn auch der Eingang zum Theater für eine Residenz schöner und bequemer sein könnte, so fühlt man sich doch beim Eintritt in das Innere um so mehr überrascht, da das Amphitheater einen freundlichen Anblick gewährt. Wahrhaft überrascht waren wir beim Anblick des schönen Vorhangs. Was würden wir Berliner darum geben, solch' eine Prachtgardine zu besitzen! Einen besonderen Reiz für uns hatte der Anblick des Inneren, da Ihr Theater eine ziemlich nahe Aehnlichkeit, besonders in architektonischer Beziehung, mit unserem Königstädter Theater hat. Das Orchester unter der Leitung des jetzt so berühmten Herrn Capellmeister Marschner flösst uns Respect ein, und wenn auch unser Orchester bei Weitem stärker besetzt ist, da bei grossen Opern wohl 26 erste und ebenso viele zweite Geiger im Orchester sitzen, so haben wir doch gemerkt, dass die Qualität die Quantität reichlich ersetzen kann. Herr Rauscher als George Brown würde bei uns weit mehr applaudirt worden sein, als das hier geschehen ist. Sein schöner, gefühlvoller Vortrag und sein Spiel erheben ihn mit Recht zum Liebling dieser Hauptstadt und stellen ihn in die Reihe der ersten Sänger. Als weisse Frau zeigte uns Dem. Groux eine routinirte Sängerin, die eine klangreiche Stimme mit guter Schule vereint. . . Ihr Spiel ist nicht grossartig, aber doch recht nett. . . Herr Sedlmayr ist ein ausgezeichneter Bassist. Seine Stimme hat sehr vielen Klang und sehr viele Biegsamkeit und ist dabei so kräftig, dass sie schon unser Opernhaus auszufüllen im Stande wäre; doch erlauben wir uns zu bemerken, dass sein Spiel im letzten Act zu ausdrucksvoll war. . . Ihr Chorpersonal, freilich etwas schwach, hat uns im Finale des 3. Actes entzückt, so schwer auch ein Berliner in Extase geräth. Wir nehmen daraus ab, wie Ihr Capellmeister, ein grosser Componist, zugleich ein tüchtiger Dirigent sein muss. Nehmen Sie diese Zeilen für das, was sie sind: frohe Empfindungen zweier Reisenden bei einer Vorstellung, wie sie diese, seit sie Berlin verlassen haben, auf ihren Reisen nirgend so ungetrübt gesehen haben. . .“

Marschner hatte im ersten Jahre seiner Thätigkeit drei neue Opern, vier neue Singspiele gegeben, den „Wasserträger“ neu einstudirt, ausserdem zum Trauerspiel „Alexander und Darius“ von v. Uechtritz die Musik componirt (Oct. 1831) und in der Concertsaison binnen vier Wochen vier Novitäten gebracht. Bei Ablauf des einjährigen Contracts machte er geltend, dass er mit seiner Familie wegen der damaligen Theuerung mit 1000 Thlr. nicht existiren könne, dass Händel 1500 gehabt (wie irrthümlich in Geschichtswerken stand) und Sutor mit 1000 Thlr. Schulden hinterlassen habe. Er bat um 1500 Thlr. Gehalt, 600 Pension und 200 Gnadengehalt für seine Wittwe. Auch

wünschte er von der Direction der kleinen Singspiele und Melodramen enthoben zu werden, weil dafür ein Musikdirector bestellt sei, welcher statt seiner auch die Proben am Clavier besorgen möge, damit er mehr Zeit zum componiren habe; „der dadurch etwa gewonnene Ruhm würde dann auch dem Institut zu Gute kommen". Graf Platen berichtete dem Könige, dass Marschner's Ruf als ausgezeichneter Componist in ganz Deutschland durch mehrere Opern fest begründet sei und derselbe sich hier als sehr geschickter und talentvoller Dirigent bewährt habe, sodass die Opernaufführungen nach dem Urtheil aller Musikkenner bedeutend gewonnen hätten. Er empfahl ein Gehalt von 1200 Thlr, welches auch Theaterdirector und Concertmeister hätten und eine Anstellung auf fünf Jahre, wie bei Holbein. Eine unbedingte lebenslängliche Anstellung scheine ihm zur Zeit nicht rathsam; auch könne er Marschner's Wunsch nach einer Diensterleichterung, um mehr Zeit zum componiren zu gewinnen, nicht befürworten. Derselbe habe früher in Dresden und Leipzig in dem Ruf der Unverträglichkeit gestanden, was bei einem auf Künstlerstolz gegründeten, etwas anmassendem Benehmen besorgen lasse, dass sein Fleiss und sonstiges Betragen nach erlangter lebenslänglicher Anstellung nicht so untadelhaft bleiben möchten, wie es allerdings während des Probejahrs der Fall gewesen sei. Daraufhin wurde Marschner auf 5 Jahre mit 1200 Thlr. engagirt. Er machte sogleich aufmerksam, dass Graf Platen im ersten Contracte sich verpflichtet habe, ihn zum königl. Hof-Capellmeister vorzuschlagen, und dass derartige Anstellungen überall und auch hier lebenslängliche seien. Man antwortete ihm, dass seine späteren Anforderungen die Sachlage verschoben hätten. (!) Auffallend ist, dass Marschner trotzdem auf den Theaterzetteln häufig als „Königl. Hof-Capellmeister" bezeichnet wird.

Seine ehemalige Unverträglichkeit zu sondiren, würde zu weit führen; allein erwähnt sei doch, dass ein freundschaftliches Verhältniss zwischen Marschner und C. M. von Weber wohl kaum bestanden hat. Als Beide sich kennen lernten, zeigte der 24 jährige Marschner allzu zwanglose Formen und eine fast plumpe Ausdrucksweise, welche Weber als Mann von fein gesellschaftlicher Gewandtheit unsympathisch waren. Dieser erste Eindruck verwischte sich auch später nicht. Allein die Achtung vor dem Talent fesselte Weber an den jungen Mann, sodass er dessen Oper „Heinrich IV. und d'Aubigny" aufführte und in einem sehr wohlwollenden Zeitungsartikel den Glauben aussprach, dass „aus solchem Streben nach Wahrheit, aus so tiefem Gefühl entsprungen, ein gewiss recht achtungsvoller, dramatischer Componist erblühen werde". Auch an Marschner's Sonate in E moll (op. 10) hatte Weber viel Freude gehabt und das Scherzo einer Sonate, vermuthlich der in G moll (op. 24), ein sehr gelungenes Original-Scherzo genannt. Für die Stelle eines Musikdirectors an der Dresdener Oper war von Weber ein Jugendfreund, nicht der nach dort übergesiedelte Marschner vorgeschlagen; aber dieser erhielt die Stelle, was Weber sehr niederdrückte. Seitdem blieb Marschner für diesen der „naseweise Musje"; hatte er doch den Antrag auf Entlassung von Carl Devrient und Wilhelmine Schröder-Devrient dem Ehepaare hinterbracht, was viele Unannehmlichkeiten zur Folge hatte. Als bald darauf Marschner das Engagement seiner Braut Marianne Wohlbrück in Dresden eifrig betrieb, meinte Weber, die fehle noch zu Herrn Marschner, und war froh, als dieselbe als Agathe „durchplumste". Alles das ereignete sich wenige Wochen vor Weber's Tode.

Es kam Marschner's neuestes Werk „Des Falkners Braut" zur Aufführung (1832). Dasselbe war ursprünglich von der Hofoper in Berlin angenommen, sollte aber erst nach dem Templer und nur dann, wenn dieser gefiele, gegeben werden. Der Templer hatte gefallen, allein vom Falkner war keine Rede. Vorher hatte Cerf in Berlin sich erboten, die Oper gegen ein Honorar von 400 Thlr. im Königstädtischen Theater zu geben; da legte Graf Redern sein Veto ein, weil dieselbe auf dem königlichen Repertoir stehe, und Marschner verlor ein schönes Honorar. Wohlbrück hatte den Text nach einer Spindler'schen Erzählung frei bearbeitet und H. Dorn zur Composition angeboten; dieser

fand jedoch, obwohl er Wohlbrück für einen sehr tüchtigen Operndichter hielt, die Handlung für zwei Acte zu mager. Da griff Marschner sogleich zu und machte aus zwei ziemlich kurzen Aufzügen drei lange. Die Uraufführung der Oper fand am 10. März 1832 in Leipzig statt. Trotz Beifalls der hiesigen Première am 24. September (der Dichter gastirte in denselben Tagen hier im Schauspiel) fiel das allgemeine Urtheil ungünstig aus. Dürftig war die Handlung und nichts weniger als komisch, wie es im Titel hiess. Der Glanzpunkt waren die Chöre, aber der Gesang zu kräftig instrumentirt, sodass man sich im letzten Act in die Wolfsschlucht versetzt glaubte. Rauscher gab den Falkner Ferdinand Dreyer, Frl. Groux dessen Braut Rosine, Frl. Dröge die Johanna als Heldin der Oper, und Gey mit Sedlmayr zwei französische Officiere. Marschner wurde darauf hingewiesen, die Oper zu kürzen; allein auch nur einen Takt, einen Vers zu streichen, nannte er einen Mord. Er liebte es nicht, an seinen Arbeiten allzuviel herum zu feilen, während z. B. Meyerbeer die schönste Composition seines Lebens, das grosse Duett im 4. Act der Hugenotten, auf die Ausstellungen seiner Künstler dreimal umgearbeitet hatte, ehe es die endgültige Gestalt erhielt. Die Autorschwäche hatte zur Folge, dass nach der zweiten Vorstellung, welche 182 Thlr. als Honorar einbrachte, das Haus leerer wurde; und mit der vierten begrub man die Oper. Dieselbe war dem Könige von England gewidmet, wofür eine à quatre couleurs gearbeitete goldene Tabatière aus London zurückkam. Dresden gab die Oper (1833) mit der Schröder-Devrient. Erst 1838 erschien sie in Berlin, desgleichen in London unter dem Titel „Rob of the Fen".

Auch die übrigen Novitäten, „Liebestrank" von Auber, „Pirat" und die „Kirmes" missglückten. Wegen letzterer hatte sich Marschner „fast schwindsüchtig geärgert", da man dem Componisten Taubert nicht mehr als vier Louisd'or geben wollte. Ins Engagement traten stimmbegabt die Sopranistin Frl. Beraneck und die Altistin Bothe; die Dröge ging ab. Während der Ferien, welche 2½ Monate, länger als an irgend einem deutschen Theater, dauerten, gastirten die Groux in Berlin und Rauscher in Dresden.

Mit grosser Spannung sah man (1833) der ersten Oper Meyerbeer's entgegen: „Robert der Teufel". Dieselbe war zwei Jahre zuvor in Paris mit fabelhaftem Erfolge eingeführt, auch in Berlin unter des Componisten persönlicher Leitung mit grossem Beifall gegeben. Aber die 12000 Thlr. an Ausstattungskosten hatte bald der Teufel geholt; die Berliner wurden der Oper untreu. Mochte nun F. Mendelssohn die Verführungsscene der Nonnen auch gemein, Alles kalt und herzlos finden: Paris war die Hauptstadt Deutschlands, und der dortige Erfolg für die Zukunft entscheidend. Marschner und Holbein hatten sich mit diesem musikalischen Wunder die grösseste Mühe gegeben, und die Aufführung war sehr gut; Robert (Rauscher), Bertram (Gey), Isabella (Beraneck), Alice (Groux); als Aebtissin tanzte Frau Volange. Man anerkannte viele Schönheiten, aber der Spectakel von Posaunen und Pauken, die zusammengewürfelte Handlung, welche kein Mensch verstand, wollten nicht recht behagen; auch konnte eine Musik, welche vier Stunden und länger dauerte, unmöglich interessant bleiben. Es folgten „Zampa" und „Bergmönch"; letzterer vom Bürgermeister in Töplitz, Wolfram. Inzwischen bereitete sich ein musikalisches Ereigniss vor:

Hans Heiling.

Im Winter 1827 hatte der junge Sänger Eduard Devrient in Berlin aus der Sage des Hans Heiling einen Operntext für seinen Freund Felix Mendelssohn gedichtet, als dieser nach einem Misserfolg seiner vom Steuerrevisor Voigts in Hannover gedichteten Oper „Die Hochzeit des Camacho" jede Anregung zu dramatischer Arbeit abgelehnt hatte. Im Sommer darauf las Devrient den Text Mendelssohn und Marx vor, worauf letzterer meinte, man müsse Stoffe wie Freischütz verlassen und historische Gegenstände behandeln. Mendelssohn nahm das Gedicht an sich, sprach nicht weiter darüber, erklärte dann aber im Herbst, dass er sich für die Gestalt des Heiling nicht erwärmen

könne, auch eine Aehnlichkeit mit dem Freischütz vorläge. 1831 sandte Devrient den Text anonym an Marschner, welcher erst durch den Bruder des Dichters erfuhr, wer der Verfasser sei. Kurz vorher hatte er eine Operndichtung „Das Schloss am Aetna" von A. Klingemann in Braunschweig angenommen, allein der Heilingtext ergriff ihn so, dass er jene Dichtung zurücklegte. Es entwickelte sich nun eine Correspondenz zwischen Dichter und Componist, welche einen interessanten Blick in die Werkstatt des letzteren gewährt (Briefe von H. Marschner an Ed. Devrient, herausgegeben von Jos. Kürschner, Deutsche Rundschau Bd. XIX. 1879). Im ersten Brief vom 8. Juli 1831 klagte Marschner über seine vielen Berufsgeschäfte, sodass er nicht immer ungestört sich der Arbeit widmen könne, „doch das ist der allgemeine Fluch deutscher Componisten, dass Vaterland und Regierung nichts für sie thun und sie gezwungen sind, nach mit Frohndiensten überhäuften Anstellungen zu greifen, um ihr Dasein zu fristen". Er hatte schon beim ersten Lesen des Gedichts gefühlt, wie ihm musikalische Ideen zuströmten, jedoch zunächst noch einige Bedenken: 1) machte ihn ein Vorspiel vor der Ouverture stutzig; 2) fürchtete er, dass die Zwergchöre auf den meisten Theatern etwas zu schaffen machten; denn wenn die Chordamen auch Zwerge in der Kunst seien, so könnten sie doch dem Auge als solche nicht erscheinen; 3) gäbe es ausser in Wien und Berlin wohl keinen so grossen Chor, um im letzten Act die verschiedenen Chöre von Erdgeistern, Schützen u. A. besetzen zu können; 4) sei er kein Freund von Melodram in der Oper, bäte daher die erste Scene des dritten Acts anders zu arrangiren, und 5) würde es der Wirkung nicht schaden, wenn einige Gesangstücke, namentlich die Dialoge, etwas kürzer wären. Trotz aller dieser Bedenken konnte er sich von dem Buch nicht wieder trennen, hatte schon nach wenigen Tagen zu componiren angefangen (15. Juli) und bat Devrient, Titel und Handlung gegen Jedermann zn verschweigen. Dieser konnte jedoch seine Freude, dass Marschner das Gedicht angenommen habe, Mendelssohn nicht verheimlichen, worauf derselbe ihm antwortete (27. August): „dass Marschner den Heiling componirt, freut mich ungemein und zwar deswegen, weil ich glaube, dass kein Mensch jetzt ihn so gut hätte componiren können wie der, und weil ich fest überzeugt bin, dass die Oper einen grossen Effect machen wird mit seiner Musik. Denn gerade, was Du mit Recht an ihm tadelst, seine Abhängigkeit von Weber, die möchte ich Dir bei dem Gedicht etwas Schuld geben, und wenn ihn das äusserlich abhalten wird, so viel an Weber zu streifen wie bisher, so wird es ihm innerlich desto mehr zusagen, und er wird gewiss seine beste Oper daraus machen. Uebrigens ist sein „Templer" so sehr viel besser als seine vorigen Sachen, dass gewiss vom „Templer" zum „Heiling" wieder ein Fortschritt sein wird, und so hast Du grosse Freude an Deinem Gedicht zu erwarten". Mendelssohn muss durch die Nachricht sehr angeregt gewesen sein, denn an demselben Tage schrieb er an Taubert, dass er jetzt eine unbezwingliche Lust zu einer Oper und keine Ruhe habe, irgend etwas Anderes anzufangen; wo er aber einen Text hernähmen solle, wisse er noch weniger seit dem Abend vorher.

Bereits am 21. September schickte Marschner Einiges im Clavierauszuge u. A. die Arie des Heiling dem Dichter zu. „Ich glaube den Charakter des Hans, eigentlich sein Portrait gut getroffen zu haben. Seine übermenschliche Gluth, im Lieben wie im Hassen, die Kürze und Hast u. s. w. getraue ich mir nicht besser in Tönen darzustellen." Für Conrad's Lied glaubte er, würde es nicht viele erste Tenöre mit dem dazu erforderlichen Humor und Vortrag geben. Gegen die als Melodram behandelte Scene stemmte er sich noch sehr, weil gerade diese ihn sehr erregt hatte, sodass er an einem musikalischen Gelingen nicht zweifelte. Er war einverstanden, dass statt des Jägerliedes ein anderes genommen würde; „man muss alle Aehnlichkeiten in Situation und Formen vermeiden. Sollten nun die Brautjungfern nicht auch dazu gehören? Ist auch die Art und Weise, wie sie aufgeführt sind, ganz verschieden, und mögen sie auch ganz andere Dinge zu singen haben, wie im Freischütz, es wird doch Esel und Böswillige genug

geben, die eine Copie oder Aehnliches finden wollen. Wollen Sie, so zeigen Sie die zwei Nummern dem Herrn Grafen Redern, nur sonst Niemanden. Eine Melodie, ein musikalischer Gedanke bleibt leicht hängen und ist geschwind irgendwo hineingeflickt oder sonst benutzt, ehe ich damit herauskomme, und dann heisst es, ich habe Gott weiss! welchen Lump bestohlen. Ich habe in dieser Art schon merkwürdige Erfahrungen gemacht."

Ueber Heiling's Persönlichkeit gingen die Ansichten noch auseinander. Marschner schrieb (18. October): „Mein stürmischer Freund! Sie wünschten den Heiling überall kurz, beinahe maulfaul, nichts wiederholend. Was er sagt, sagt er nur gezwungen, da er über sich sich nicht auslässt. Zum Ausdruck jener Gefühle soll es nirgends kommen." Er war der Ansicht, dass diese strenge Forderung die Musik bizarr und gesucht mache; auch könne er sich nicht gut vorstellen, wie die Musik (die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft) ein Gefühl unterdrückt ausdrücken solle. „Indessen ist der Heiling auch bei Ihnen nicht so wortkarg und kurz, wie Sie ihn musikalisch wünschen; dass ich die Worte „O lass die Treue niemals wanken" mehr bittend als drohend, wie Sie es wünschen, gehalten habe, ist natürlich, und ich möchte wohl wissen, ob das „O" anders zu deuten ist. Ich weiss aber ihre Ansicht von der Rolle und werde mich möglichst bestreben, in gleichem Sinne zu arbeiten, solange sich's nämlich mit dem „Schönen" (in musikalischer Hinsicht) verträgt, denn die Form allein thut's nicht. Die wahre Originalität muss mehr im Inneren als im Aeusseren zu finden sein ... Uebrigens, so sehr es mich auch schmerzt, dass meine Composition der Arie so ganz gegen Ihre Erwartung ist, kann ich Sie versichern, dass die Composition, einigen geistreichen, mit dem Sujet vertraut gewesenen Männern vorgetragen, diese Männer exaltirt hat . . . Es ist die Aufgabe jedes Dramatikers, Theilnahme für seinen Helden zu erwecken. Ist Heiling von Anfang gleich kalt, kurz und düster, so findet der Zuschauer zwar Anna's Abneigung gerecht, sich aber selbst auch nicht zu ihm hingezogen ... Ist nun Heiling's Liebe auch in seinen Aeusserungen so feurig, hinreissend und unwiderstehlich geschildert, so fällt sein Opfer doppelt in's Gewicht, und sein Unglück, seine Verschmähung erregt eine solche Höhe von Theilnahme und Mitleid, wie sie seinem höheren Standpunkt und Fall nur immer gebührt." Marschner wünschte, dass das Buch jetzt so bleibe wie es sei, und dass der Dichter nur der Musik im ersten Theile mehr Feuer gestatte. „Ich pflege zwar nie unüberlegt in's Zeug hinein zu componiren. Ich habe aber immer gefunden, dass Grübelei nachtheilig auf die Phantasie und auf Kunstwerke einwirkt. Deshalb pflege ich mich stets erst in das Werk, folglich auch in die Meinung des Dichters, hinein zu arbeiten, bis ich fühle, dass ich ganz davon durchdrungen bin. Dann überlasse ich mich ganz meinem Genius und dem Gefühl, die dann fast unbewusst vom früheren Nachdenken geleitet werden, wobei Wissen und Erfahrung natürlich auch das Ihrige thun. Und so will ich's denn auch mit Ihrer Oper thun, deren Stoff und Ausführung mich gewaltig anregen . . . Nur eins noch, das Lied Stephan's „es wollte vor Zeiten ein Jäger freien" ist zwar sehr volksmässig, scheint mir aber im Ausdruck oft zu massig. Wäre es nicht möglich, dem ein anderes zu substituiren?"

Mittlerweile war Marschner bis zum 1. Finale des 1. Actes gekommen (8. Januar 1832). „Meinen Sie nicht, dass es einen guten Theatereffect machte, wenn in dem Augenblick, wo Heiling das Buch in die Flammen geworfen und er sich selbst entsetzt und umwendet, ein Salamander aus dem Feuerherd auftauchte und, das Buch rettend, im Rauch verschwände?! . . . Ich hoffe, dass meine Töne zu Ihren Worten schon passen werden und habe nichts weiter zu erinnern, als dass die manchmal etwas sehr fessellosen Formen Ihrer Metrik mich manchmal etwas schwitzen machen . . . Nach dem Vorspiel geht die Musik gleich zur Ouverture über, die, weil sie nun schon fertig ist, ich mir einmal nicht nehmen lasse. Sie ist selbständig, mehr Charaktergemälde, d. h. sie besteht nicht aus verschiedenen Motiven verschiedener Musikstücke der Oper. Ich glaube, es

ist meine beste Ouverture, was freilich nicht viel sagen will, allein 's ist doch ein gutes Zeichen für die Oper überhaupt. Hätt' ich nur etwas mehr Zeit. Aber statt besser, wird es immer schlimmer. Ich habe hinsichtlich der Oper hier viel für's Institut gethan, und unsere Aufführungen stehen hinsichtlich des guten Ensembles denen anderer Bühnen nicht nur nicht nach, sondern oft noch vor. Wir haben 41 Opern auf dem Repertoir, die alle zur Aufführung nur einer Repetition bedürfen. Aber thut man viel, dann wird immer wieder mehr verlangt, 's ist oft kaum zum aushalten . . . Sagen Sie mir, was für ein Tempo (Rhythmus) wünschen Sie zum 1. Finale? Was für einen Tanz sollen die Landleute tanzen, Walzer u. s. w."

Am 1. Ostertage 1832 war das Vorspiel fertig. „Trügt mich nicht Alles, so muss es von guter Wirkung sein. Alles so kurz, als es musikalische Form und die nothwendige Einheit erlaubt. Es spielt 14 Minuten. Ferner ist fertig 1. die Ouverture, 2. der erste Act, 3. im zweiten Act die erste Arie der Anna und das Finale. Sonach bleiben mir noch übrig zu schaffen drei Nummern im zweiten Act und der dritte Act. Mehrere musikalische Freunde rühmen davon 1. das Melodische aller Nummern, 2. den prägnanten Styl und 3. ausser der Charakteristik noch die einfache Instrumentirung, die in allen Gesangpieçen vorherrschend ist. So misstrauisch ich auch gegen mich geworden bin, so sehe ich doch jetzt mit zufriedenem Blick auf das Geschaffene und wünsche nichts mehr, als dass mir die Muse bis zum Schluss so geneigt wie bisher bleiben möge. Ich kann nicht leugnen, dass ich etwas irre geworden war und in solcher Befangenheit lange nichts hervorbringen konnte. Allein jetzt bin ich, was man so sagt, gut im Zuge, und jeder Tag sieht etwas Neues entstehen, sodass ich mit Zuversicht hoffe, Ihnen in einigen Monaten die Vollendung der Oper anzeigen und dann auch zuschicken zu können. Vorher aber möcht' ich nicht gern mich zu einzelnen Einsendungen, die keinen allgemeinen Ueberblick und Totaleindruck gewähren, genöthigt sehen . . . ich wünschte auch, dass diese Oper zuerst in Ihrem Berlin gegeben werde. Allein ich weiss nur zu gut, welche Hindernisse sich diesem Vorhaben entgegenwälzen werden. Rellstab schrieb mir, Spontini herrsche wieder mit eiserner Faust. Und abgesehen davon, wie lange kreiset die königliche Oper überhaupt an einer neuen Oper? Auch wünscht' ich vorher meine „Falkners Braut" da aufgeführt, die in Leipzig sehr gefallen hat."

Inzwischen hatte „der gute Junge sichtbar zugenommen (17. Juli). Vorspiel, 1. und 2. Act sind fix und fertig und können jede Stunde aufgeführt werden. Jetzt hören Sie, was vom 3. Act bereits geschehen ist. Die erste Scene Heiling's mit Chören ist gänzlich skelettirt, nur das Fleisch (die Instrumentation) ist noch nicht ganz angewachsen . . . Ferner ist fertig Hochzeitsmarsch, Gesang in der Kirche, Duett zwischen Conrad und Anna. Es bleibt nur noch zu componiren übrig: Lied von Stephan und Finale. Zu dem Lied habe ich bis jetzt noch keine Lust finden können, und es scheint mir, ja es ist mir klar, dass dieses Lied die Handlung nur aufhält. Stephan hat durch die ganze Oper weiter nichts zu singen, und dies Lied allein wird die Bassisten nicht bestimmen, den Stephan für eine gute Partie zu halten. Ueberdies aber hat Stephan Reden, die durch den Mund der mir bekannten Bassisten nicht in das gehörige Licht treten werden. Wäre es denn nicht besser, die Rolle durch einen Schauspieler spielen und das Lied lieber ganz weg zu lassen? . . . Den melodischen Theil der Musik findet meine Frau reich und neu. Ich habe aus voller Seele mit tiefstem Gefühl gesungen, und so wird mein Sang ja wieder Seelen treffen, die dabei fühlen werden . . . Sass ich bei Tisch oder lag' ich im Bett, immer dachte ich an Heiling; und was sich so nach und nach bildete und festsetzte, bracht' ich dann in Erhohlungsstunden rasch zu Papier. Ich habe an nichts mit grösserer Liebe gearbeitet; möge diese Arbeit denn auch mit Liebe aufgenommen werden . . . Bevor nicht „Falkners Braut" gegeben wird, habe ich keine Lust, den Heiling herzugeben."

In 13 Monaten war der Heiling componirt. „Ich melde Ihnen das wichtige Ereigniss, dass ich heute (14. August 1832) Schlag 5 Uhr Nachmittags Hans Heiling vollendet habe. Der hohe Wöchner befindet sich höchst wohl, leicht und in freudiger Stimmung. Ich lasse gleich das Kind dupliren und schicke dann die Copie . . . Soviel aber sag' ich Ihnen, sind Sie in Berlin nicht recht fix, so gebe ich die Oper hier noch früher, folglich zuerst, und das wäre Ihnen doch nicht recht. Also munter!"

Anfangs September schickte Marschner die ersten Partiturstücke an Devrient, welcher darüber in seinen Erinnerungen an Mendelssohn (1869) folgendes mittheilt. „Felix Mendelssohn und Taubert fingen sogleich an, die Partitur vierhändig zu spielen, Therese und ich sangen. Eifriger haben wohl selten vier Köpfe sich in die Notenblätter gedrängt. Mendelssohn hatte zu thun, Marschner's Composition gegen mich zu vertheidigen, denn mir war Vieles daran nicht recht. Vergebens hob Mendelssohn mir diese und jene grosse musikalische Schönheit hervor; mich verlangte überall nach klarer, dramatischer Entwicklung der Situation, auch in der Musik . . . Ich fand dies nicht überall. Ich hatte zu empfinden, wie nachtheilig es ist, wenn Dichter und Componist nicht zusammen arbeiten, nicht ihre Intentionen unausgesetzt persönlich austauschen und ausgleichen können. Indessen wurden aus Heiling immer neue Stücke vorgelegt, versucht, Verbesserungen besprochen, theils mit ausgedehntem Personal gesungen, denn unser ganzer Freundeskreis nahm Theil an diesen Productionen. Am meisten aber Mendelssohn, der doch mit Neid auf die so rührige Opernarbeit sah, nach der er sich so lebhaft sehnte. Er machte mir sogar Vorwürfe, dass ich meine besten Sachen für Andere arbeite und nicht für ihn."

An dem Tage, wo Marschner hier zum ersten Mal „Falkners Braut" aufführte (24. Sept.), schrieb er an Devrient, welcher damals anscheinend begeisterter war, als zur Zeit oben erwähnter Erinnerungen, „es freut mich sehr, dass Sie so wenig an mir oder vielmehr an meiner Musik zu tadeln gefunden haben und sich durch sie so erwärmen lassen, dass Ihr Lob mich fast roth gemacht . . . Weiss Gott! saurer ist mir noch keine Arbeit geworden, weil ich, Ihr Urtheil zwar immer ahnend, Sie aber als etwas gar zu eigensinnig kennend, immer fürchten musste, Ihnen zu missfallen. Einige Ihrer neueren Ausstellungen habe ich bereits mit Freuden um Ihnen zu dienen, anerkannt und in der Partitur abbestellt . . . Alles in der Welt aber hätte ich eher vermuthet, als einen Vorwurf über „zu kurz". Dies betrifft den Moment Anna's „in deine Hände, Gott". Hier muss die Sängerin Alles für die Sache thun. Der ganze Erfolg dieser Stelle hängt von ihr, von dem Wie ihrer Darstellung ab. Die Begleitung drückt nur das Wogen, die Angst, die Verzweiflung u. s. w. aus. Länger und breiter darf es um Gotteswillen nicht sein. Conrad kommt erst allein vorauseilend und auf Heiling eindringend, der Chor stürzt nach. Hier kann es nicht gedrängt genug hergehen. Hier lassen Sie mich gewähren. So gern ich Ihre ersten Entwürfe anerkenne und geändert, weil ich meinen Irrthum eingesehen, so fest bin ich von der Wirksamkeit und Richtigkeit dieser Nummer überzeugt. Besser kann ich's nicht machen, wohl schlechter, und das dürfen Sie nicht fordern. Habe ich gefehlt, so habe ich schön gefehlt und hoffe mit solchen Fehlern leichter in den Himmel zu kommen, als mit meinen Tugenden. Bessern ist gut, zu viel feilen und schnitzeln aber verdirbt oft mehr, als es nützt. Kurzum, theurer Freund, lassen wir es nun gut sein; wir thaten beide, was wir konnten, und ich glaube, wir haben nicht wenig gethan. Wüssten wir beide an einander nichts mehr auszusetzen, glauben Sie, dass wir deswegen unangetastet blieben!" — Das Honorar von 35 Louisd'or, welches Marschner seinen Dichtern Wohlbrück und Klingemann gezahlt hatte, erhielt auch Devrient.

Die Berliner Hofoper hatte den Heiling angenommen; allein wie beim Templer verzögerte sich auch jetzt in Folge der Intriguen Spontini's, welcher die Oper in die heisse Theaterzeit hinauszuschieben suchte, die Aufführung. Es kann daher nicht Wunder nehmen, dass Marschner gegen Berlin erbittert war. Als dort Zelter, der Director der

Singakademie, gestorben war, fragte er bei Devrient an, ob Spontini an dessen Stelle komme: „dann melde ich mich gleich, natürlich als Marschnero oder Margenerino, denn als deutscher M. (Sie können auch Michel lesen) werde ich da wohl zu nichts als einer Unterleutnantsstelle kommen". Die Verschleppung der Oper verdross Dichter und Componist sehr. „Wenn schon Ihr Latein zu Ende ist, wie soll es erst da mit dem meinigen stehen? Du lieber Gott! Gegen Neid, Bosheit und Schwäche sind unsere beiden Waffen zu schwach anzukämpfen, und Sie haben ganz recht, sich der Geduld in die Arme zu werfen. Unrecht aber würden Sie haben, wollten Sie dabei nur eine Gelegenheit versäumen, wo Sie der Sache einen neuen Stoss versetzen könnten. Was Sie mir gerathen, will ich befolgen und noch heute an Graf Redern schreiben." Er theilte Devrient mit, dass die Ouverture zum Heiling in Maurer's Abschiedsconcert einen wahren Jubel erregt habe und condolirte ihm zum Tode von Ludwig Devrient, einem der grössten Schauspieler des Jahrhunderts, der am 30. December 1832 gestorben war: „Ihres Oheims Tod ist der dramatischen, darstellenden Kunst, so zu sagen, letzter Gnadenstoss. Wer beweinte ihn nicht?" (Derselbe war auch hier durch ein zehnmaliges Gastspiel im October und November 1822 bekannt, wo er bei stets geräumten Orchester u. A. Franz Moor und Shylock gespielt hatte.)

Man erhoffte die Aufführung in Berlin im Februar, und Marschner hatte bereits seine Vorgesetzten um Urlaub bestürmt; es war wieder nichts. Er schrieb (18. April): „in früheren Zeiten, als ich mit nichts etwas Tüchtiges geliefert zu haben meinte, kränkte es mich wohl oft recht tief, dass sich Niemand darum bekümmern wollte, und ich klagte über Mangel an Kunstsinn der Deutschen. Seit mein Vampyr aber mir einen Namen und ein richtigeres Bewusstsein brachte, er seinen Weg schnell nicht nur durch Deutschland machte, sondern auch glückliche Aufnahme in England und sogar in Moskau fand, tröstete ich mich über das spröde Berlin, in dem nicht einmal Deutschland, geschweige denn die Welt ist. Man hat mich in verschiedenen Zungen bald in den Himmel gehoben, bald in den tiefsten Koth getreten. Seitdem ich aber in ruhiger Ueberlegung gefunden habe, dass aus letzterem mehr als aus ersterem deutsche Unsterblichkeit hervorgeblüht hat, bin ich zum juste milieu übergetreten und habe da eine Ruhe gefunden, die mich mit ungestörter Lust die ewig heiter und herrlich strahlende Kunst bewundern, mit stoischer Gleichgültigkeit aber auch das erbärmliche, sublunarische Kunsttreiben verachten lässt." Marschner verlangte nun laut Contract von Graf Redern die Aufführung im Monat Mai und protestirte gegen eine spätere. Er traf am 16. Mai in Berlin ein und wurde in Devrient's Familienkreise herzlich aufgenommen.

Am 24. Mai 1833 fand die Uraufführung von Hans Heiling in Berlin unter Marschner's Direction statt. Das Opernhaus war trotz drückender Hitze ganz gefüllt. Beifall folgte nach dem Vorspiel, steigerte sich nach der Ouverture und begleitete jede Nummer. Am Schluss wurden Marschner und Devrient, welcher die Rolle des Heiling meisterhaft durchgeführt hatte, gerufen. Die Beurtheilungen waren bis auf diejenige im „Figaro" ehrenvoll; auch Rellstab, der gewaltige Beherrscher der Berliner Kritik, trat für die Oper ein. Die dritte Aufführung innerhalb acht Tagen leitete Capellmeister Schneider, und Marschner war damit zufrieden. Opernpersonal und Hofcapelle überreichten ihm einen Krystallbecher und Lorbeerkranz, wodurch er sich sehr geehrt fühlte, da eine solche Auszeichnung dem General-Musikdirector Spontini noch nicht zu Theil geworden war; er reiste in glücklichster Stimmung zurück. — Bereits am 4. Juni war er vom Director Ringelhardt in Leipzig dringend eingeladen, nach dort zu kommen, um die beiden ersten Vorstellungen selbst zu leiten. Er bat Devrient, den dortigen Hans-Hauser möglichst genau zu instruiren, auch Decorationen, Costüme und Scenarium bis ins Geringfügigste zu detailliren, weil sonst am Ende doch Alles zu komödiantisch ausfallen würde. An demselben Tage hatten auch Aachen, Köln und Frankfurt die Oper angenommen. Diesen Mittheilungen an Devrient fügte er hinzu: „Du sollst noch viel

Freude an Deinem Werke haben, und das verdienst Du auch, denn Du bist doch der Haupturheber davon, darum nimm hiermit meinen herzlichsten Dank für Deine schöne, herrliche Arbeit und verzeihe, dass ich dies nicht mündlich so lebhaft aussprach; aber es gehört zu meinen schwächsten Seiten, Jemanden ins Gesicht zu loben, es sei denn aus Ironie." In Leipzig waren von den Sängern die übelsten Gerüchte über Heiling ausgesprengt, die Musik schlecht einstudirt, die Tempi verfehlt, sodass Marschner in den Proben von vorn anfangen musste; dann aber erzielte die Oper unter seiner Leitung (19., 23. Juli) einen noch glänzenderen Erfolg als in Berlin. Die sich windende Kritik von Fink, dem Herausgeber der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung, machte ihm einen göttlichen Spass. Hofmeister, welcher für Heiling ursprünglich 1000 Thlr. zahlen wollte, hatte sich nach der Berliner Aufführung zurückgezogen, aber nach dem Leipziger Erfolge 800 Thlr. gegeben, auch bald zugestanden, dass er mit dem Geschäft zufrieden sei. Den Clavierauszug widmete Marschner als op. 80 dem Prinzen Friedrich von Sachsen.

Nachdem hier „Der zerbrochene Krug" von Kleist bei seiner ersten Aufführung leise ausgepfiffen war, erschien nach dieser Blamage am folgenden Abend, den 30. September 1833 Hans Heiling zum ersten Mal auf Hannover's Bühne. Königin: Bothe, Heiling: Gey, Anna: Groux, Gertrude: Schmidt, Conrad: Rauscher, Stephan: Sedlmayr, Niclas: Weidner. Sämmtliche Darsteller und Musiker gaben ihr Bestes, und mit grössester Präcision gingen die Chöre; auch Holbein's Arrangement war vorzüglich. Marschner wurde am Schluss gerufen; Gey desgleichen, trat aber nicht vor. Am 10. October war die erste Wiederholung zum Benefiz des königlichen Hof-Capellmeisters. Was geschah? Erster Rang, Parquet und Parterre waren fast leer! Da hagelte denn in der Presse ein Sturm der Entrüstung auf das gebildete Publikum nieder, welches diese Gelegenheit, einem Manne seine Achtung und Dankbarkeit zu beweisen, vorübergehen lassen konnte, einem Manne, der zu den Zierden Hannover's gehöre, einem Manne, der ihm fast seine ganze Thätigkeit widme, durch dessen Bemühungen, vereint mit denen der Künstler, unsere Oper jetzt zu den ersten Deutschland's gebracht sei. Man erinnerte an den alten Schröder, welcher die Galerie zum Ersten Range machen wollte, denn die habe ihn niemals im Stich gelassen. Marschner erhielt als Honorar 200 Thlr., und das Benefiz brachte ihm 187 ein. Die hiesige Kritik hielt Heiling für eine der vorzüglichsten Compositionen der neueren Zeit, in welcher Marschner's Eigenthümlichkeit am bestimmtesten ausgeprägt sei; derselbe habe sich dem Weber'schen Einflusse mehr und mehr entzogen und eine freie Selbständigkeit errungen. Man anerkannte sein Talent im Auffassen der Texte und seine leichte Beherrschung jeder Form; man solle ihm nur gute Texte liefern, dann würde er die neuere deutsche Oper auf den höchsten Gipfel bringen. Zugleich wurde aber bedauert, dass in fast allen deutschen Opern soviel Höllenspuk und Teufelei sei. Immer wieder ganze Scenen von Hexen und Kobolden, die kein Ende nehmen, sehen zu müssen, mache schliesslich gleichgültig; es sei zu wünschen, dass die Dichter endlich einmal einen anderen Weg einschlügen, wobei man auf Fidelio hinwies. Heiling wurde in den beiden ersten Monaten viermal gegeben, was als etwas ausserordentliches galt, da sonst eine Oper, mochte sie noch so sehr gefallen, im ganzen Jahre höchstens viermal herauskam.

Bei Marschner's herzgewinnendem Humor, zumal in den Volksscenen des Heiling, welche am Schluss des 1. Acts einen geradezu genialen Höhepunkt erreichen, indem der Componist neben einem einfachen Ländler, nach welchem die Bauern tanzen, eine hochdramatische, dämonische Scene zwischen Heiling und Anna aufgebaut hat, liegt die Frage nahe, ob auch seine Musik komisch wirkt. Ob dieses überhaupt möglich ist, darüber sind sich die Gelehrten nicht einig. In landläufigem Sinne soll uns das Komische nicht blos in eine heitere Stimmung versetzen, sondern zum Lachen bringen. Was aber in komischen Opern zum Lachen reizt, liegt in der Handlung,

und nicht in der Musik, wofür „Czar und Zimmermann" genügende Beweise liefert. Es handelt sich hier um den reinen Instrumentaleffect, wobei Carricaturen eines Tons, wie sie jedes Instrument hervorbringen kann, selbstverständlich nicht in Betracht kommen. Als Beispiele einer komischen Wirkung der Musik führt Schumann z. B. das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie von Beethoven und noch Anderes an, was einen Falstaff-artigen Eindruck mache. Diese Komik ist für Dilettanten verhüllt; Niemand lacht bei der C moll-Symphonie. Im Heiling kommt eine Hochzeitsgesellschaft mit einem Marsch heran, wobei die naturgetreue Wahrheit, mit welcher Marschner diese Musik den Dorfmusikanten gleichsam abgelauscht hat, geradezu verblüffend ist. Die Fröhlichkeit der Bauern und ihre lustige Musik versetzen das Publikum in eine heitere Stimmung, aber nicht darüber hinaus. Stephan singt sein Lied, der Zug bewegt sich in die Kirche und singt ein Gebet. Die Bühne ist leer. Dann, nach dem letzten Orgelton und Geläute der Kirchenglocken, setzen hinter den Coulissen die Clarinetten wieder den Hochzeitsmarsch ein, und in diesem Augenblick lacht das ganze Theater. Hier liegt ein reiner Instrumentaleffect vor, und die Komik wird ganz allein durch den Contrast zwischen ernstem Orgelton und heiteren Clarinetten hervorgerufen.

Bereits in der nächsten Saison wurde Heiling in Würzburg, Nürnberg, Bremen, Frankfurt gegeben, und Spohr in Cassel hatte schon vor der Aufführung sich ausserordentlich lobend über die Oper ausgesprochen, sodass Marschner seinen Verleger bat, dieses Urtheil in ein gelesenes Blatt einzurücken. Von den übrigen Aufführungen aus dem ersten Jahrzehnt sollen nur diejenigen in Copenhagen und Wien erwähnt werden.

Ende April 1836 reiste Marschner nach Copenhagen. Obschon persönlich unbekannt, wurde er bei der Ankunft mit Jubel empfangen, in einer reichen Privatwohnung einlogirt und 14 Tage lang mit Einladungen bestürmt. Die königl. Intendanz hatte für den 1. Mai im Opernhause zum Benefiz Marschner's ein Concert mit mehreren Nummern aus seiner neuen Oper „Schloss am Aetna" und mit Gesang seiner Gattin arrangirt; er nahm 640 Rb. Thaler ein. Am 5. Mai concertirten Marschner's beim Könige und wurden reich beschenkt. Dann war am 13. und 14. Mai die Aufführung des Heiling unter seiner Leitung; der Beifall stürmisch. Sehr überrascht von dem grossen Applaus nach dem Melodram im 2. Acte meinte Marschner, dass das dänische Publikum eine Feinheit im Urtheil gezeigt hätte, wie er es nur in Berlin gefunden habe. Die Studenten feierten ihn mit einem Fackelzug, und Dänemarks grössester Dichter Oehlenschläger in Versen. Marschner blieb drei Wochen in Copenhagen und rechnete diese Zeit zu der glücklichsten und glorreichsten seines Lebens. Heiling blieb bis in die Neuzeit eine der beliebtesten Opern der Dänen; auch in Norwegen waren Marschners Opern im Anfange der 40 ger Jahre an der Tagesordnung. — Dass in Wien, dessen Geschmack von Bellini beherrscht wurde, die Einführung des Heiling einen Kampf verursachen würde, hatte Marschner von vornherein geahnt; war doch in der Hofoper, welcher er in Folge einer Aufforderung im December 1843 den Heiling zugeschickt hatte, seine Musik überhaupt erst in einem Concert am 15. November 1844 mit einer Arie aus „Schloss am Aetna" bekannt geworden. Am 24. Februar 1846 war die Première von Heiling. Leithner sang die Titelrolle, Ander den Conrad, Frau Nottes die Gertrud. Der Director des Burgtheaters v. Holbein schrieb bald darauf nach hier, dass Heiling anfangs viele Widersacher gefunden habe, sich aber mit jeder Aufführung im Beifall höbe und noch eine Lieblingsoper werden würde. Die Kritik hatte sich „auffallend brav benommen". M. war veranlasst, für Wien noch drei Nummern hinzu zu componiren: einen Schlussatz der Arie Anna's im Anfang des 2. Acts, eine Arie für Heiling im 3. Act und schliesslich ein Duett für Heiling und Anna im 3. Act, dessen Rhythmus stark an Strauss und Lanner erinnern sollte. Diese Bemerkungen der hiesigen Kritik weisen darauf hin, dass man mit den Nachcompositionen, welche mit Ausnahme der letzten damals auch hier vorgeführt wurden, durchaus nicht einverstanden war; man hielt es für wahrscheinlich, dass Sängerlaunen sie dem Componisten abgerungen hatten. Als im Sommer 1846 der Heiling in Wien, und zwar ohne besonderen Erfolg, wiederholt wurde, reiste Marschner im August nach dort. Ursprünglich war er vom Director der Hofoper eingeladen, in diesem Monat seinen Templer in Scene zu setzen, worauf er seine Nichte, die Sängerin Frau Brüning in Wien um ihre Ansicht bat, ob diese Oper sich wohl für die Wiener eigene; habe er Aergerliches zu erfahren, so brauche er immer erst Zeit sich zu fassen, um den Widerwärtigkeiten fest ins Auge sehen zu können. Es wurde nichts aus dem Templer; dagegen

dirigirte er den Heiling zweimal. Sein persönliches Eingreifen brachte einen Umschwung hervor, die Ouverture musste wiederholt werden, und das bis dahin gänzlich verkannte, tiefsinnige Lied am Spinnrade erhielt eine glänzende Genugthuung; kurz die Oper erntete Beifall und wurde in den folgenden Monaten andauernd mit grossem Erfolg gegeben. „Da sieht man, was es heisst, wenn der Autor selbst mitwirkt! Deshalb steht auch der Entschluss fest: nie gebe ich für Wien wieder eine Oper her, die ich nicht selbst zuerst vorführe. Die Kerls verderben jedes Werk, berufen sich auf die Eigenthümlichkeit des Publikums, das eigene Concessionen verlange, streichen und pfuschen hinein, dass es einen Stein erbarmen könnte“. Diesem Entschluss wurde Marschner jedoch einige Jahre später bei Aufführung des Templer untreu. In hohen Wiener Kreisen war der Wunsch laut geworden, ihn an Stelle Donizetti's zu berufen, was er mit Freuden angenommen hätte; allein es blieb beim Wunsche. — Nach München kam der Heiling erst 1847.

Es ist auffallend, dass damals, als Vampyr, Templer und Heiling auf den meisten deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben wurden, die Kritik nur wenig Theilnahme zeigte; gediegene Abhandlungen über diese Werke erschienen nicht. Darüber war Marschner verstimmt und schrieb seinem Verleger (1835):

„Bei Gott, dieses totale Schweigen über meine Werke ist grossartiger, als Alles, was diese guten Pygmäen darüber sagen könnten. Dächte das gesammte deutsche Publikum und die Directoren der Theater ebenso, dann wäre ich schon längst die grosse Null, zu der sie mich gern schwiegen, und die ich umgekehrt eben so gut bliebe, wie jene, deren Werke mit Fink's juchtener Fantasie auf dem Papier eine wahre Riesengrösse erhalten, beim Publikum aber dennoch wie Schatten spurlos vorüber huschen und nur ihren Verlegern in unverringerter (Ballen-) Grösse klar vor Augen liegen. Nichtsdestoweniger aber ist es doch eine Niederträchtigkeit gegen ihre Berufspflicht. Das Leben eines solchen Scribenten ist ja ohnehin für die Kunst wie für die Künstler ohne alle Bedeutsamkeit; selbst wenn sie thun, was sie können, weil letzteres eben = 0 ist. Versäumen sie aber gar noch ihre Ausruferpflicht, dann sinken sie zur Erbärmlichkeit herab. Dass dies namentlich mit Fink der Fall ist, ist augenscheinlich . . . sie machen nicht einmal kleine Notizen, wie dass der Templer ins Dänische übersetzt ist bekannt, geschweige, dass sie wie die Meyerbeer'schen Freunde jeden neuen Sieg und die jedesmalige Kasse laut verkündeten . . . Wenn Meyerbeer, oder Spontini, Bellini eine ihrer Opern 18 mal in 6 Wochen aufgeführt sähen, wie der Templer in Breslau, dann läse man es in allen Blättern hundertmal; ich bin aber nur ein Deutscher.“

Diese Verstimmung veranlasste Marschner sogar zu einer anonymen Selbstanzeige des Heiling in der „Posaune“ (28. u. 30. October 1835, Concept in Harrys' Nachlass) bei Gelegenheit einer hiesigen Aufführung. Er bezeichnete darin die Oper als sein ohnstreitig abgerundetstes, tief durchdachtes „declamatorisches“ Werk, in dem sich Melodie, Harmonie und scharfe Charakteristik innig vereinen. Das Publikum habe mehrere früher unverstandene Stellen laut anerkannt, ein schlagender Beweis, dass dasselbe an einem Kunstwerk herangebildet werden könne, ebenso wie die Künstler selbst. Nach Heiling's Worten „Alles dahin“ wirke der tiefe Ton der Bassposaune erschütternd, und das wundersame Melodram der Gertrud stehe als Instrumentalstück wohl einzig da u. s. w. Noch einmal schrieb er an Hofmeister: „ich glaube mir mit diesem Werke ein bleibendes Denkmal gesetzt zu haben. So oft ich es durchblicke und höre, drängt sich mir diese Ueberzeugung auf, und der schärfste Blick lässt mich nichts ganz verfehltes entdecken. Doch genug, und schon zu viel der Aufrichtigkeit. Die Zeiten, Bruder, sind nicht mehr, wo ein Gluck von seiner Iphigenie sagen konnte und durfte, sie sei vom Himmel gefallen.“

Im Allgemeinen ist Heiling nicht so populär geworden, als der Templer und hat sich die Bühnen langsamer erobert. Hier sind bis 1865 der Vampyr 35 mal, Templer 61 mal und Heiling 50 mal aufgeführt, wobei zu Gunsten des Templer's noch spricht, dass manche Sängerin vor der Rolle der Rebecca wegen des erforderlichen grossen

Aufwands von Kräften zurückgeschreckt ist. Das Interesse am Vampyr nahm verhältnissmässig früh ab, da von den 35 Gesammtaufführungen 23 in die ersten 9 Jahre fallen und die übrigen 12 sich auf die folgenden 30 Jahre vertheilen.

Mit dem „Heiling" hatte Marschner in seinem 38. Lebensjahre den Gipfel seines künstlerischen Wirkens erreicht! Dann wandte sich die dramatische Muse von ihm ab. Die Revue musicale brachte seine Biographie und taufte den Heiling in Keiling um. Es konnte ihm keine grössere Auszeichnung zu Theil werden, als dass die philosophische Fakultät in Leipzig ihn im October 1834 (also nicht unmittelbar nach der dortigen ersten Aufführung des Heiling) zum Ehrendoctor ernannte. Leider hat er nicht mehr darüber lachen können, dass der Schluss aus Hanslick's Skizze über Heiling in Mendel's verbreitete Opern-Text-Bibliothek wortgetreu, und zwar als charakteristisch für die Musik des Vampyr aufgenommen ist.

Bald nach dem Heiling kam „Die Unbekannte" von Bellini heraus. Rauscher hatte im Berliner Opernhause trotz erhöhter Preise volle Häuser erzielt, und die Presse sprach sich für sein Engagement aus. Glasbrenner schrieb: „Rauscher hat mich entzückt, und das will viel sagen. Seine sonore, kräftige Stimme, seine reine Intonation, sein zarter und seelenvoller Vortrag, sein durchdachtes Spiel sind Eigenschaften, die sich selten in einem Sänger so innig amalgamirt haben, als bei ihm."

Nachdem 1834 mehrere deutsche Opern (Schloss Candra, Valeria, Des Adlers Horst) kein Glück gemacht hatten, griff man zur italienischen und gewann in „Norma" eine Zugoper ersten Ranges. Norma: Groux, Adalgisa: Bothe, Sever: Rauscher, Orovist: Sedlmayr. Die seit neun Jahren nicht gegebene, wieder aufgenommene „Euryanthe" zog sich sogleich wieder in das ihr nun einmal beschiedene Dunkel zurück. Von Gästen kamen ausser Frau Franchetti-Wafzel zwei Sänger aus Carlsruhe, von denen der Tenorist Haizinger als Rodrigo mit Rauscher als Othello im Beifall um die Wette sang, und das ehemalige Mitglied Uetz, um hier den Heiling zu studiren und zu singen. Ein hoher Gast erschien in Spontini, welcher auf der Suche nach Tenoristen im September eigends fünf Tage hier war, um den „Vampyr" zu hören, aber nur einer Probe beiwohnen konnte. Er fand nach einer Vorstellung von Auber's „Braut" das Ensemble sehr gut, nannte Rauscher un excellent chanteur und sprach mit Extase von Marschner's vortrefflicher Leitung und dem Orchester als superbe réunion; nur war er mit der Aufstellung der Instrumente, namentlich der Contrabässe nicht einverstanden.

Das Publikum war im Ganzen nachsichtig, liess sich auch die Gemüthlichkeit Gey's gern gefallen, wenn er als Scherasmin gerufen, etwas lange auf sich warten liess und sich dann damit entschuldigte, dass er seine kleine Frau Fatime erst habe zu Hause bringen müssen. Aber mit Rücksicht auf Abwechselung machte man grosse Ansprüche. Als Klagen über das Repertoir laut wurden, entgegnete Marschner, dass in der zu Ende gehenden Saison 5 Opernnovitäten, 25 verschiedene grosse Opern und 5 kleine Singspiele gegeben worden seien. Dafür traten drei Regisseure: Gey, Rauscher und Sedlmayr in Function. Man hatte eine Abneigung gegen Opern mit recitativisch behandeltem Dialog, sodass der neu einstudirte „Cortez" trotz Rauscher nicht sehr ansprach. Dagegen konnten 22 Grad Wärme das Publikum nicht abhalten, sich in das kärglich beleuchtete Theater zu drängen, um einer Vorstellung von „Figaro's Hochzeit" beizuwohnen. Ein schlecht besuchtes Haus war gelegentlich die Folge davon, dass in der Stadt die Lustbarkeiten zunahmen; es kam vor, dass an demselben Abend Theater, grosse öffentliche Maskerade, Hofconcert, Logenconcert, Casino bei Hanstein und verschiedene Bälle von Schuster- und Schneidergesellen abgehalten wurden. — Für die Zwischenaktsmusik, mit welcher man wieder einmal nicht zufrieden war, wurde ein kleines Orchester von 17 Musikern zusammengestellt.

Im Jahre 1835 hatte Marschner den Tod seiner alten, vereinsamten Mutter zu beklagen (14. April) und das Publikum den Abgang der ersten Sängerin Groux. Dieselbe

verabschiedete sich unter stürmischen Applausen als Desdemona und heirathete den Freiherrn von Grote. An demselben Abend ging auch das älteste Mitglied der Oper, Sedlmayr ab, um Gastwirth in Salzwedel zu werden, und die Beraneck, welche inzwischen die Gattin des Hofmusikus Matys geworden war, siedelte an die Oper nach Cassel über. Zum Engagement einer ersten Sängerin reiste Holbein nach Wien und berichtete, dass bedeutende Kräfte unerschwinglich theuer seien, selbst junge Talente so überboten würden, dass er mit den ausgesetzten Mitteln nicht concurriren könne. Dem ihm gegebenen Auftrage, nicht abzuschliessen, aber nichts aus den Händen zu lassen, konnte er nicht nachkommen; er musste sofort und mit höherem Gehalt engagiren. Es war Karoline Stetter mit schöner, vortrefflich geschulter Stimme und hübschem Spiel; sie war sehr musikalisch und trotz ihrer 19 Jahre ziemlich einstudirt. Auch die neue Soubrette, Louise Franchetti, Schwester der Franchetti-Walzel, gewann sogleich das Publikum. Da Holbein von jedem Künstler gefragt war, ob die hiesige Bühne auch geheizt sei, brachte er die Pläne der zweckmässigsten Heizvorrichtungen mit.

Wiederum trug unter den Novitäten eine Bellini'sche Oper den Sieg davon: „Die Familien Capuletti und Montecchi“, während „Lestocq“ und der modernisirte „Raoul“ abfielen. Ein Glanzabend war das Auftreten der Schröder-Devrient als Romeo in der erstgenannten Oper (13. Mai). Man rief sie bereits nach der ersten Scene, eine Auszeichnung, die noch keinem Künstler zu Theil geworden war. Nach der Vorstellung schrieb sie dem Kritiker Harrys ein Gedenkblatt: „Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.“ Mit grosser Kehlfertigkeit glänzte Frau Kainz-Holland, und dem ehemaligen hiesigen Bassisten Woltereck wurde als etwas Neues gestattet, an demselben Abend in verschiedenen Acten von Entführung, Unbekannte und Robert der Teufel aufzutreten.

Im Beginn des Jahres 1836 ging Halévy's „Jüdin“ in Scene. Die kurz vorher in Deutschland eingeführte Oper fand wegen der Unklarheit des Gedichts, der starken Instrumentation und besonders wegen ihrer Länge keine besondere Theilnahme, obschon man sich der melodiereichen Musik nicht verschloss. Frl. Stetter (Recha), Rauscher (Eleazar), Gey (Cardinal) gefielen. Letzterer führte von nun an die Opernregie allein. Wenige Tage darauf schwelgte man in den Melodien der „Nachtwandlerin“, worin die Franchetti als Lise ihre Arie im zweiten Act wiederholen musste. — Als Marschner am 20. Mai von seiner Triumphreise nach Copenhagen zurückgekehrt war, brachte ihm an demselben Abend das Personal unter grosser Betheiligung des Publikums eine Serenade. Dabei wurde die Romanze aus dem Templer „Wer ist der Ritter hochgeehrt“, welche Gantzert für Männerquartett, Chor und Blasinstrumente arrangirt hatte, mit einem auf Marschner's Rückkehr bezüglichen Text von G. Harrys aufgeführt. In seinem Dank auf die Rufe „Hier bleiben“ sprach er die bestimmte Versicherung aus, Hannover so leicht nicht zu verlassen. Er wohnte damals Burgstrasse 1032 (jetzt Nr. 11, Ecke der Ballhofstrasse). Bei dem Interesse, welches man heutzutage den Wohnungen bedeutender Männer durch Gedenktafeln entgegen bringt, sei erwähnt, dass Marschner den „Heiling“ in seiner ersten Wohnung, Leinstrasse 869, zu componiren anfing, auf der Calenbergerstrasse 242/243 (jetzt Nr. 18) vollendete und zur Zeit der ersten Aufführung Langestrasse 11 (jetzt Nr. 27) wohnte.

Marschner führte nun sogleich seine neue romantische, dreiactige Oper „Das Schloss am Aetna“ auf, welche in Leipzig einen Misserfolg gehabt hatte. Abgesehen von der dortigen ungenügenden Besetzung (der Tenorist war bei jedem Auftritt, ehe er noch sang, ausgelacht) fühlte man sich durch die wilde Handlung abgestossen; es verletzte das Zartgefühl, dass ein Mädchen sich dem Satan verschrieb und von diesem geholt wurde. Hofmeister fand das Buch erbärmlich und war schwankend geworden, ob er die Oper verlegen sollte, liess sich aber überreden, und die etwas ins Wanken

gekommene Freundschaft wurde von Neuem befestigt. Marschner gab zu, dass die Dichtung kein Meisterwerk sei; doch biete sie Mannigfaltigkeit der Situationen und Charaktere, sei dramatisch wirksam, habe eine vernünftig durchgehende Idee und halte den Vergleich mit hundert anderen Textbüchern aus. Gleiches könne man von der Nachtwandlerin und Robert der Teufel, welcher eigentlich „Robert der Esel“ heissen sollte, nicht sagen; aber darum murre kein Deutscher, denn es komme über die Alpen oder den Rhein. In Betreff der Musik hatte der Leipziger Fink herausgefunden, dass Marschner sich nach Bellini gerichtet habe. Soviel ist sicher, dass er gleich Weber und Spohr ein Feind der neueren italienischen Musik war und ihre Componisten sarkastisch mit „ini's“ und „etti's“ zu bezeichnen pflegte. Auch steht sein reiches, nicht selten überreiches Orchester in geradem Gegensatz zur damaligen italienischen Begleitung, wo häufig im $^4/_4$-Takt der Bass $^1/_4$ vorgiebt und die höher liegenden Instrumente $^3/_4$ nachspielten. Dieses System, auf welchem die leichten italienischen Melodien sich hin und her wiegten, war oft so flach, um es auf einer Guitarre nachspielen zu können. wie denn überhaupt nach R. Wagner der italienische Operncomponist das Orchester als eine monströse Guitarre betrachtete. Auch hier missfiel die Handlung sehr; allein man entschuldigte Marschner, weil er keine Wahl an guten Texten habe, hob auch hervor, dass er einer der wenigen Componisten sei, welche darnach strebten, die deutsche Kunst hoch zu halten, sie gegen die Uebermacht der Fremden zu schützen und als Meister fast allein das beinahe verlassene Feld der deutschen Oper bebaue. Die Hauptrollen (Adelheid von Stauff ein Edelfräulein aus Böhmen, der deutsche Ritter Wilhelm von Stahleck und Marchese del' Oro) wurden von Frl. Stetter, Rauscher und Gey gesungen. Lebhafter Applaus in dem überfüllten Hause begleitete fast alle Nummern, besonders die frischen Winzerchöre und die teuflisch angelegte Arie des Marchese. Unter der Einwirkung der Copenhagener Beifallssalven war man von der Musik dieser dem König von Dänemark gewidmeten Oper geradezu berauscht; man hielt sie für eine Erscheinung von grosser Bedeutung, und vox populi habe sich bei der Première auf das Bestimmteste dafür ausgesprochen. Allein vox populi liess im Stich, die widerliche Handlung verdarb Alles. Nach der zweiten Vorstellung, welche dem Componisten für seine Arbeit 144 Thlr. eingebracht hatte, war das Haus leer, und nach der vierten wurde die glänzend ausgestattete Oper vom Repertoir abgesetzt. Noch einmal erschien sie 1849, um dann für immer zu verschwinden. Auch in Copenhagen, Breslau, Cassel hielt sich die Oper nicht. — Desgleichen misslang „Anna Boleyn“ von Donizetti, und „Die Macht des Liedes“ von Lindpaitner kam, trotzdem Gey in seiner Riesenpartie sehr gefiel, nicht über ein halbes Dutzend Vorstellungen hinaus.

Rauscher oder Holzmiller? Es stand die Frage zur Entscheidung, ob man jenen nach Ablauf seines zehnjährigen Contracts wieder engagiren sollte oder nicht. In Folge dessen gastirte er in München, und als Nachfolger wurde Eduard Holzmiller vom Königstädtischen Theater in Berlin in Aussicht genommen. Der junge Sänger gefiel beim Gastspiel sehr. In den vom Comité eingeforderten Gutachten hielt v. Holbein das Wiederengagement von Rauscher für wünschenswerth, weil Holzmiller weniger einstudirt sei. Marschner erachtete Stimme, Gesangsbildung und Vortrag beider Künstler für gleichwerthig, rühmte an Rauscher die grössere Höhe, das Verschmähen des Tremulirens, wodurch stimmlose italiener Gefühl affectirten, tadelte aber seine Befangenheit. Wennschon Holzmiller's Spiel gewandt sei, so wären doch Rauscher's Othello, Masaniello, Eleazar u. A. ausgezeichnete, hier noch nicht überbotene Leistungen. Vor Allem aber sei er in allen gangbaren Opern fest einstudirt, was sehr wichtig sei, da das Repertoir fortwährend Abwechslung im Alten und Aufnahme alles Neuen dringend erheische; dabei ein vortrefflicher Mensch und stets bereitwilliger Künstler. Trotz Director und Capellmeister wurde Holzmiller vom 1. April 1837 an engagirt, und zwar unter denselben Bedingungen wie sein Vorgänger. Ausserdem verlor die Oper den Tenoristen

Pfeiffer und Frl. Bothe, welche als Romeo, Tancred und in Concerten sehr geschätzt, nach Petersburg ging. Von der Wiener Hofoper wurde Joseph Steinmüller, welchen Holbein auf seiner Kunstreise angemerkt hatte, herbeigeholt. Er hatte einen wohlklingenden, kräftigen Baryton, war musikalisch gebildet, jung und von schöner Figur; aber das Spiel fehlte gänzlich.

Zum Gastspiel kamen zwei Sängerinnen, welchen trotz ihrer 20 Jahre bereits ein Ruf voranging. Frl. Pixis machte als Romeo Sensation; aber interessanter war Sophie Löwe aus Wien, welche als Desdemona der Schröder-Devrient zur Seite gestellt wurde. Man staunte, dass ein so junges Mädchen neben der Gesangskunst eine solche Verstandes- und Gefühlstiefe an den Tag legte; jede Stellung war bei ihrer hohen, edlen Gestalt und ausdrucksvollem Mienenspiel ein plastisches Bild.

Europa war im Anfange des Jahres 1837 an der Influenza erkrankt, und wie in allen Grossstädten musste auch hier das Theater einige Tage geschlossen werden, nachdem der Freischütz mit sehr reducirtem Chor- und Orchesterpersonal unter anhaltendem Husten und Räuspern des Publikums herausgebracht war. Dennoch gelang es bald, „Gustav, oder der Maskenball“ von Auber, obschon als verspätete Novität, mit Beifall vorzuführen. Frl. Stetter trat darin zum letzten Male auf, um nach München zu gehen, heirathete aber bald darauf den hiesigen Heldenschauspieler Schöpe. Gegen den Wunsch des Publikums verabschiedete sich nun auch Rauscher als Othello unter tosendem Beifall und erhielt vom Personal eine Fackelmusik; er ging nach Mannheim, da aus München nichts geworden war. Der kaum verklungene Beifall erhob sich von Neuem in „Joseph“ beim Antritt Holzmiller's, welcher, zur evangelischen Kirche übergetreten, am Schluss das Versprechen abgab, sich durch Fleiss des Beifalls würdig zu zeigen. Für die Stetter war von Holbein Adele Jazedé aus Prag engagirt. Von wenig vortheilhaftem Aeussern, hatte sie keine grosse, aber in der Höhe besonders schöne Stimme und eine gute Schule; sie wurde beim Antritt als Norma sogar nach einer Scene gerufen, was einheimischen Mitgliedern noch nicht geglückt war. Da dieselbe wie auch Holzmiller wenig einstudirt waren, liess man eine Zeitlang Frau Schodel gastiren.

Das Repertoir blieb einseitig; eine Reihe von Opern war garnicht zu ermöglichen, stets Wiederholungen, und bei jeder Störung gab man „Joseph“. Der Unmuth darüber trat öfter in der Presse zu Tage. Es war etwas naseweis, von Braunschweig aus auf den Abgang des dortigen Directors Cornet aufmerksam zu machen, damit unter ihm die Oper sich wieder höbe; denn v. Holbein, dieser echte Theatermensch, voll Ideen und Begeisterung, mit Thatendrang, Arbeitslust und einem gewissen Spürsinn für das wahrhafte Talent, war den besten Directoren Deutschland's an die Seite zu stellen. Der Knotenpunkt lag darin, dass der Zuschuss bis zu 18400 Thlr. nicht genügte. Eine Reorganisation war unabweislich geworden. Die Sache trat in ein acuteres Stadium, als Graf Platen aus dem Comité auszutreten wünschte, nachdem er Marschner's Contract in der Weise verlängert hatte, dass dem Könige zu jeder Zeit ein Kündigungsrecht zustand, worauf nach einem Jahr der Dienst aufhörte, während Marschner nach halbjähriger Kündigung seine Entlassung erhalten konnte. Auf Platen's Abschiedsgesuch erwiderte das Ministerium, man wolle dem Könige empfehlen, aus dem Actienunternehmen ein wirkliches Hoftheater zu machen.

König Wilhelm IV. von England entschloss sich am 17. Mai 1837, das Theater als „wirkliches Hoftheater“ auf Rechnung der Kron-Dotationscasse zu übernehmen. Die Actionäre wurden durch Rückzahlung der eingeschossenen Gelder abgefunden und der Zuschuss auf 23400 Thlr. erhöht. Anstatt des Comités bildete man eine Intendanz, bestehend aus Graf v. Platen als gleichzeitigem Orchesterchef und dem Kammerjunker E. v. Meding. v. Holbein wurde als Hoftheater-Director mit 1500 Thlr. lebenslänglich angestellt. Die Mitglieder hatten demselben unbedingt Folge zu leisten

und ihre Eingaben an ihn zu richten; erfolgte binnen acht Tagen keine Antwort, so galt das einer Verneinung gleich.

Nach Schluss der Saison wurden dem Publikum zwei bisher unbekannte Vergnügungen geboten: ein Sommertheater und Gartenconcerte von Militaircapellen. Im Garten des Neuen Hauses war aus Holzbrettern ein Theater mit drei Rängen zurecht gezimmert, und ein hiesiger Chorist Müller brachte dazu, da vom Hoftheater Niemand mitwirken durfte, eine auswärtige Truppe zusammen.

Da trat am 20. Juni mit dem Tode Wilhelm's IV. das wichtige Ereigniss ein, dass Hannover nach länger als einem Jahrhundert von der Krone Englands getrennt und zum selbständigen Königreich erhoben wurde. Der durch seine Leutseligkeit ausserordentlich beliebte Vicekönig, Herzog von Cambridge, verliess die Stadt, und sein Bruder, der Herzog von Cumberland, Ernst August wurde König von Hannover. Derselbe, 66 Jahre alt, hielt am 28. Juni 1837 seinen Einzug; die Königin Friederike und der 18jährige Kronprinz Georg kamen einige Wochen später.

Von jeher bestand im englischen Königshause ein lebhaftes Interesse für Musik: Wilhelm IV. hatte Cello gespielt und Bass gesungen, Cambridge war Geiger und Tenorsänger. In den Adern von Ernst August und seiner Gemahlin rollte kein musikalisches Blut; musikbegeistert war dagegen der Kronprinz. Wenn der seinem Könige treu ergebene Oberhofmarschall v. Malortie in dessen Biographie „weite und geistreiche Anschauungen, Vielseitigkeit der Bildung und künstlerische Empfänglichkeit vermisst," so wird man das aufs Wort glauben müssen. Nirgends ist die Rede davon, dass der König mit irgend einem Bühnenkünstler oder Musiker in nähere Beziehung getreten ist; Musik wird garnicht erwähnt. Wohl hat derselbe dem Theater gegenüber seine Regentenpflichten erfüllt und durch den späteren Neubau sich ein Verdienst erworben; aber mit dem bischen Pflicht allein gedeiht keine Kunst. Als Gradmesser für das Interesse am Theater von Seiten der königlichen Familie mag der erste Besuch gelten. Nachdem dasselbe am 3. September wieder eröffnet war, kam der Kronprinz bereits am 11. zu Mozart's „Entführung"; Ernst August erst am 27. December, um sich die gymnastischen Künste der Beduinen aus Tournaire's Circus anzusehen. Da er sich nicht hatte anmelden lassen, versäumte das Orchester die Königshymne, was zwei Tage später in Norma nachgeholt wurde. Erst im folgenden Jahre, am 3. Mai, kam die Königin ins Theater zum „Nachtlager in Granada". Eine Notiz, dass an diesem Abend in dem festlich beleuchteten Hause die Zuschauer während der ganzen Vorstellung unbedeckten Hauptes blieben, lässt für andere Abende auf das Gegentheil schliessen.

Zur Aufbesserung des Repertoirs wurden die früheren Mitglieder Frau Matys und Pfeiffer zurückberufen, und Frau Schöpe-Stetter, deren Name nothwendig einem Kalauer zum Opfer fallen musste, sprang öfter ein. Ein Gewinn war das Engagement von L. Köllner aus Carlsruhe, welcher nach einem Gastspiel als Bartholo und Sarastro viele Jahre lang in Bassbufforollen sich durch hervorragende Komik auszeichnete. Als Novität kam „Der Postillon von Lonjumeau" mit grossem Erfolg heraus; Chapelou: Holzmiller, Bigu: Köllner, Marquis: Gey, Madelaine: Franchetti. Bald darauf war, wie in ganz Deutschland, eine 50jährige Jubelfeier des „Don Juan" zum Besten des Mozart-Denkmals in Salzburg, wobei der hier noch nicht gehörte Schlusschor gesungen wurde. Ein Verdienst um dieses Monument hatte der ehemalige hiesige Geiger und spätere Capellmeister in Oldenburg August Pott, welcher den Ertrag eines Concertes am 19. Juli 1836 in Salzburg als erste Gabe dafür bestimmte. Die Vorstellungen begannen von nun an auf Wunsch des Kronprinzen um 7 Uhr, statt wie bisher um $6^{1}/_{2}$.

Wie im vorigen Jahre in Folge der Influenza, musste im Januar 1838 wegen zu starker Kälte das Theater eine Woche lang geschlossen werden; eine Heizung fehlte noch immer. Nachdem Bellini's „Puritaner" den Reigen der Novitäten eröffnet hatten,

folgte Marschner mit seinem „Bäbu", einer komischen Oper in 3 Aufzügen nach Lebensbildern aus Ostindien. Aus diesen hatte er von Wohlbrück einen Operntext gewünscht, mit der Motivirung, das Wah! Wah! der Hindupriester müsse einen grossen Effect machen, mehr aber für das Scenarium nicht angedeutet. Wohlbrück verzweifelte bis zuletzt an seiner Arbeit. Verdächtig waren die in Calcutta zusammengewürfelten Personen: 7 Engländer, 5 Muhamedaner und 12 Hindus, unter letzteren der Bäbu Brischmohun Bonurschi als Sirdar des Gouverneurs und Haupt der Fakirs. Um diesen Schlemmer, Betrüger, Falschmünzer und Trunkenbold drehte sich die Handlung. Trotz des Beifalls hielt man die Musik vielfach gekünstelt und übermässig gedehnt. Ausgezeichnet waren Gey als Bäbu und Frl. Jazedé als Dilafrose, um derentwillen Marschner gegen seine Gewohnheit die Oper hier zuerst aufführen liess. Man hatte ihm 150 Thlr. für seine Arbeit garantirt, welche die Wiederholung der Oper als Benefiz aufzubringen hatte, aber die Casse musste 23 Thlr. beilegen. Der Bäbu erlebte nur fünf Aufführungen, fiel in demselben Jahre in Frankfurt durch, wurde auch in Breslau, Copenhagen gegeben. Hofmeister's Idee, der Musik einen neuen Text unterzulegen, hielt Marschner für unmöglich, auch für unnöthig, da er sich von den ersten Applausen täuschen liess. Hätte doch Laube in Leipzig nach der dortigen Heiling-Première Wort gehalten, als er Marschner eine Operndichtung anvertrauen wollte! Kürzlich ist Dr. G. Münzer in seiner Marschner-Biographie (1901) sehr warm für den „Bäbu" eingetreten und findet es ungerecht, dass man dieses Schmuckstück der komischen Oper vergessen habe: die Musik sei geistvoll, entzückend und voller Humor; der „Bäbu" scheine auch in seiner jetzigen Gestalt noch lebensfähig, würde aber vielleicht durch eine Neubearbeitung noch wirksamer werden. Dann wurde binnen 14 Tagen als Novität „Das Nachtlager in Granada" einstudirt, worin Steinmüller, Holzmiller und die Franchetti reichen Beifall fanden. (Das gleichnamige Schauspiel von Fr. Kind, welches der Oper zu Grunde gelegt ist, war hier 1819 gegeben).

Trotz drei neuer Opern binnen drei Monaten blieb das Repertoir etwas einseitig; man gab fortwährend Bellini. Allerdings war die Nachtwandlerin eine Glanzrolle der Jazedé, welche die Polonaise auf Wunsch des Kronprinzen wiederholen musste. Diesem war es zu verdanken, dass von nun an der Beifall lebhafter wurde. Das zeigte sich auch beim Gastspiel von Sophie Löwe, welche Norma und Nachtwandlerin unter viermaligen Hervorruf sang. Treue Anhänglichkeit erwies das Publikum dem als Gast wiederkehrenden Rauscher; um so mehr, da Holzmiller's Stimme für grosse, hochliegende Partien nicht ausreichte. Als während der Sommerferien der russische Thronfolger Grossfürst Alexander hier einige Wochen krank lag, liess man zehn Solisten aus Braunschweig kommen und gab im Orangeriesaal zu Herrenhausen Fra Diavolo, Nachtlager und Postillon. Für die erste dieser Vorstellungen wurden 300 Billets an Bürgerfamilien vertheilt.

Eine Renovirung des Logenhauses war nicht länger aufzuschieben. Die Königsloge wurde durch Hinzunahme von zwei Nachbarlogen erweitert und über das Parterre vorgerückt, ein Balcon dem ersten Rang vorgebaut. Das Haus hatte fortan 1369 Plätze. Sämmtliche Logen erhielten einen weissen Anstrich mit himmelblauen Arabesken und silbernen Ornament. Ramberg's Plafond, Proscenium und Vorhang wurden restaurirt, sodass letzterer wieder in voller Pracht erschien. In dieser Ferienzeit engagirte Holbein auf einer Kunstreise die Sängerinnen Gentiluomo und deren Schwester Frl. Spatzer, sowie den Schauspieler Carl Devrient. Er berichtete, dass die Casseler Oper nichts habe, in Frankfurt nur eine einzige gute Sängerin, aber ein Monstrum von Beleibtheit vorhanden sei, und dass in München erst jetzt zum ersten Male die Nachtwandlerin gegeben werde. Täglich überzeuge er sich, dass Hannover hinter anderen Hofbühnen nicht zurückstehe und keine Ursache zur Unzufriedenheit habe. Als schönste Verzierung eines Logenhauses hielt er Roth und Gold und hatte nirgends eine so zweckmässige Aufstellung des Orchesters gesehen, als die von Marschner angeordnete. Als erste Novität zog „Die Botschafterin" von Auber ein. Die Oper sollte die Geschichte der

Sängerin Henriette Sontag, der nunmehrigen Gräfin Rossi, freilich mit anderem Ausgang, darstellen, gefiel jedoch mit Ausnahme eines komischen Lachquintetts nicht sehr.

Endlich kam die langerwartete und unter den neueren Erscheinungen der Tonkunst bedeutendste Oper „Die Hugenotten". Die erste Aufführung in Paris am 28. Februar 1836 mit Nourrit (Raoul), der Falcon (Valentine) und Levasseur (Marcel) war ein Ereigniss von Taumel und Beifall gewesen, wie die Annalen der französischen Hauptstadt kein anderes aufzuweisen hatten. An den Hofbühnen in Berlin und Wien wurde damals die Oper verboten. In der Einrichtung, welche Meyerbeer für Dresden angegeben hatte, kamen die Hugenotten hier am 30. November 1838 heraus. Königin: Franchetti, St. Bris: Gey, Valentine: Jazedé, Nevers: Scharpf, Raoul: Holzmiller, Marcel: Steinmüller, Page: Marpung. Die Aufführung unter Marschner, welcher auf die Einstudirung eines eigenen Werkes nicht mehr Eifer hätte verwenden können, war sehr gelungen, und das grosse Duett im 4. Act wurde öfter durch stürmischen Beifall unterbrochen. Man glaube aber nicht, dass die Romanze mit der Viola d'amour und Marcel's Gebet mit der Bassclarinette begleitet wurden; diese Instrumente waren noch nicht vorhanden, aber eine neue von Wien verschriebene Harfe wurde eingeweiht. Das Einzige, was nicht behagen wollte, war die lange Dauer der Oper von 6 bis nach 11 Uhr, sodass man in der zweiten Vorstellung die Badescene der Hofdamen und später auch den Fackeltanz zu Beginn des fünften Actes strich. Der Kritiker hielt die Aufführung für ein Bühnenereigniss, wie es jede Generation höchstens einmal erlebe und fügte hinzu, dass er nicht von Meyerbeer erkauft sei. Wer schnell reitet, dem kläffen die Hunde nach; so erging es auch Meyerbeer, dem Juden. Als ob die Hugenotten der klingenden Münze bedurft hätten! Dieselben geben einen deutlichen Beweis, dass ein Opernpublikum sich im Allgemeinen durch das Urtheil der Fachmusiker nicht leiten lässt; denn ein derberer Keulenschlag, wie ihn der feine, edle Rob. Schumann gegen diese Oper führte (1837), ist kaum denkbar. Trotz seiner vernichtenden Kritik hat das Publikum der ganzen Welt dieser Oper zugejauchzt, und wenn heute, nach fast 70 Jahren, Raoul und Valentine schöne, geschulte Stimmen und dramatisches Spiel in den vierten Act mitbringen, so jauchzt das Publikum noch immer. In Schumann's Adern rollte kein Theaterblut, und er hatte als Anerkennung für das Liebesduett nur die Worte „musikalische Arbeit und Fluss der Gedanken". Dagegen hielt der Dramatiker R. Wagner, welcher sonst an Meyerbeer's Musik kein gutes Haar liess (für v. Bülow eine mit dem Kampf ums Dasein zu entschuldigende Ungerechtigkeit), die wunderbar ergreifende Melodie des Liebesduetts für die duftigste Blüthe, welcher nur sehr Weniges und gewiss nur das Vollendetste in der Musik an die Seite gestellt werden könnte. Und Marschner erkannte nach mündlicher Ueberlieferung eine bewunderungswürdige Leistung Meyerbeer's darin, dass derselbe nach der grossen Schwerterweihe, mit welcher er den Act schliessen wollte, auf Veranlassung Nourrit's noch ein grosses Liebesduett folgen liess, welches jenen Effect sogar überbot.

Es trat ein Wechsel in der Intendanz ein (1839): Graf von Platen ging ab, blieb jedoch als Orchesterchef. Mit hoher Anerkennung gedenkt v. Holbein seines Intendanten in einer ungedruckten Autobiographie, welche mir von seinem Sohn, dem österr. Feldmarschall-Lieutnant Franz von Holbein-Holbeinsberg gütigst zur Einsicht überlassen wurde: „Seine Selbstbeherrschung, Ruhe und Besonnenheit waren bewunderungswerth. . er war sparsam mit seinem Lobe; wenn er aber ein solches spendete, so geschah es aus Ueberzeugung, mit grossem sittlichen Ernste. Dafür hatte auch ein Wort des Lobes mehr Werth, als hunderterlei schöne Worte, welche sogenannte liebenswürdige Vorgesetzte gedankenlos hinwerfen, auch sogar denen, die für sie denken und arbeiten . . Wissenschaftliche und musikalische Bildung, tiefe Einsicht in das Innere des Dienstbetriebes wie in die Denk- und Handlungsweise, Vorzüge und Schwächen der Künstler, Ruhe, Milde, Festigkeit und Unparteilichkeit, Kunstliebe und Künstlerschätzung und eine Hochachtung und Liebe einflössende Persönlichkeit — alles dieses machte ihn zum Ideal

eines obersten Bühnenvorstandes!" Als v. Platen zurücktrat, schrieb er an v. Holbein: „Das grösseste Verdienst um die hannoversche Bühne werde ich jedenfalls behalten und immer an Allem, was löbliches geschieht, Antheil haben, da ich Sie dem Institute als Director gegeben."

An seine Stelle trat der kunstsinnige, mit dem Bühnenwesen vertraute Kammerherr Th. v. d. Busche, und bald darauf wurde auch v. Meding durch den Rittmeister a. D. v. Malortie ersetzt. Durch die auswärtige Presse schwirrten Gerüchte, dass das Theater ganz eingehen solle, in Folge dessen die Königin sich öfter im Logenhause sehen liess; auch munkelte man, dass Marschner als Nachfolger Spontini's nach Berlin gehen würde. v. d. Busche wies auf die mangelhafte Besetzung der Fächer hin und brachte das Chorpersonal, welches so wenig ausreichte, dass man bei grossen Opern Sänger aus Militärmusikern heranziehen musste, auf 24 Herren und 24 Damen; auch wurde ein ausserordentlicher Zuschuss von 8000 Thlr. gewährt. Die beim Publikum sehr beliebte Jazedé wurde nicht wieder engagirt, weil sie dem Könige nicht schön genug war. Marschner bedauerte es sehr, weil dadurch das Repertoir von einigen 40 Opern bis auf 3 oder 4, die nun fort und fort abgeleiert wurden, zusammengeschmolzen war; „die guten Zeiten der Oper sind vorbei. Der höchste Ton pfeift welsch, und wir pfeifen mit". Die Jazedé wurde beim Abschiede als Nachtwandlerin aussergewöhnlich, auch durch Herabwerfen von Gedichten, gefeiert und ging nach München; man wollte sie gern zurück haben, aber vergeblich. Frau Matys kam an die Oper in Petersburg. Für Beide traten Frau Gentiluomo von der Hofoper in Wien als erste Sängerin und ihre Schwester Antonie Spatzer, eine Anfängerin, ein. Die italienisch geschulte Stimme der Gentiluomo war grösser als die ihrer letzten Vorgängerinnen, besonders in der Tiefe voll und weich, dagegen die Höhe scharf; die äussere Erscheinung angenehm, aber das Spiel 20 Grad unter dem Gefrierpunkt. Den Gatten stellte man als Gesanglehrer beim Theater an und liess ihn mit Gey sich in die Opernregie theilen. Gey war nach langwieriger Krankheit gezwungen, die grossen Partieen Heiling, Templer, Don Juan an Steinmüller abzugeben und musste sich zur Uebernahme aller Rollen in Oper und Schauspiel verpflichten. Als neuer Barytonist trat Anschütz, Sohn des Wiener Schauspielers, hinzu, aber nur für eine Saison.

Unter den Novitäten gefielen „Der schwarze Domino" und Donizetti's „Der Liebestrank"; letzterer wurde im Orangeriesaal vor dem Kronprinz von Preussen wiederholt, aber in der Folge zu oft gegeben. Der Geburtstag des Königs brachte Adam's „Der Brauer von Preston" und zugleich die Neuerung, dass an diesem Tage der Eintritt ins Theater frei war. Noch weniger gefiel „Die Doppelleiter" von A. Thomas; dagegen gewährte „Jessonda" einen besonderen Reiz dadurch, dass des Dichters Schwesternpaar von den beiden leiblichen Schwestern gesungen wurde. Zum Gastspiele kamen Frau Stöckl-Heinefetter von der Wiener Hofoper, welche als Norma und Valentine mit einer kräftigen, helltönenden Stimme und imposanter Figur ein feuriges Spiel verband, und der junge Barytonist Mitterwurzer aus Innsbruck, dem man eine glänzende Zukunft prophezeite. Im Ballet trat das Ehepaar Grantzow aus Braunschweig auf. — Marschner dachte damals daran, die Geschichte der „Jungfrau von Orléans", aber nicht ganz nach Schiller, zu einem Operntext verarbeiten zu lassen, da er den Stoff für durchaus musikalisch hielt. (Auch F. Mendelssohn liebäugelte damit, aber erst Verdi brachte diese Idee zur Ausführung.)

Zur Verherrlichung der silbernen Hochzeit des Königs und des Geburtstages des Kronprinzen im Frühjahr 1840 war Frau Schröder-Devrient verschrieben. Trotz Sontag, Heinefetter und Löwe galt sie noch immer als die grösseste deutsche Sängerin. Zwar meinte ein weiser Daniel, dass ihre Stimme vor 20 Jahren glänzender gewesen, hier schon eine bessere Coloratur gehört sei, und dass die Künstlerin den Vorschriften des Componisten nicht immer streng folge. Allein von jeher hatte sie mit Hintenansetzung

der Technik das dramatische Element in den Vordergrund gestellt. So wurden auch jetzt ihre Norma, Fidelio und Valentine Leistungen von unvergleichlicher Vollendung. Man bedauerte, dass ein so erhabenes Vorbild nicht mächtiger auf die Darstellung der deutschen Gesangskünstler einwirke, denn der jüngeren Generation fehlte meistentheils ein dramatisches Spiel. Eine Ausnahme machte Agnes Schebest, welche, aus der Schule der Devrient hervorgegangen, durch ihr Spiel hinriss, den Erfolg aber durch starkes Tremuliren beeinträchtigte. Sie sang „Fidelio" und mit Steinmüller im neu einstudirten „Templer", wobei Meyerbeer anwesend und Zeuge eines stürmischen Applauses war (21. April). Bald darauf wurden dessen „Kreuzritter in Egypten" gegeben; allein bereits sechzehn Jahre alt, kamen sie zu spät und erlebten nur eine einzige Aufführung. Um so mehr schlug „Czar und Zimmermann" durch, welchem ein altes, auch hier gegebenes Lustspiel „Der Bürgermeister von Saardam" zu Grunde lag, das von Lortzing umgedichtet war. Im Lustspiel lebte noch der Zimmermeister Brown, welcher der Oper seine Wittwe hinterlassen hatte. Die zuerst 1837 in Leipzig gegebene Oper war sehr geringschätzig beurtheilt und in Folge dessen hier nur mit 67 Thlr. bezahlt, während kurz vorher die Schröder-Devrient für zwei Rollen 800 Thlr. erhalten hatte. Die hiesige Kritik liess Lortzing als gewandten Schauspieler, Sänger, aber nicht als Musiker von Fach gelten; er sei nur ein Dilettant in der Composition, zeichne sich als solcher zwar durch geläufige Schreibart aus, aber Ursprünglichkeit habe er nicht und nur eine buntfarbige Mosaik von verschiedenen Componisten (nicht weniger als 6 wurden aufgezählt) geliefert. Allerdings mit Geschmack, Talent und praktischem Blick. Gnädigst anerkannt wurden des Bürgermeister's Arie, das Lied des Czaren und einiges Andere; aber für den gesunden Humor, welcher das ganze Werk durchzog, hatte man auch hier kein Verständniss. Köllner erregte als Bürgermeister allgemeines Ergötzen, und Steinmüller, Holzmiller mit der Franchetti waren an ihrem Platze. Ausserdem kam „Lucia von Lammermoor" mit der Gentiluomo, Holzmiller und Steinmüller heraus, und zwar wegen allzu schlechter Uebersetzung in italienischer Sprache, womit man sich im Allgemeinen gut abfand. Zu dieser Vorstellung war der Kronprinz wieder erschienen, nachdem er mehrere Monate lang wegen durchgemachter Augenoperationen den Besuch des Theaters hatte einstellen müssen. Dieses wurde nun endlich durch vier unter dem Podium der Bühne aufgestellte eiserne Oefen geheizt.

Der Schöpfer des Theatervorhangs, Ramberg schloss im 77. Lebensjahre (6. Juli) die Augen. Derselbe hatte mit warmem Herzen an seiner Kunst gehangen, sich aber wenig um die Aussenwelt bekümmert, sodass er selbst in seiner nächsten Umgebung niemals eine besondere Anerkennung fand. Gerade damals kam die Nachricht, dass für die grosse Oper in Paris ein neuer Vorhang gemalt werde, welcher Ludwig XIV. darstelle, wie er, umgeben von etwa achtzig historischen Personen, das Privilegium der Oper unterzeichnete; Ramberg konnte ruhig sterben. Auch hörte man von dort, dass Meyerbeer den Titel seiner neuen Oper „Anabaptisten" in „Prophet" umgewandelt habe und an einer Oper „l'Africaine" arbeite.

Die Herrschaft der italienischen Oper hielt im Jahre 1841 an, wie überhaupt während der Regierungszeit des Königs Ernst August. Unter Mitwirkung von 200 Personen wurde die „Vestalin" neu in Scene gesetzt, und in „Norma" verstärkte man den Chor durch 113 Sänger, meist Unterofficiere der Garnison, zu denen bald noch ein Militairmusikcorps auf der Bühne hinzukam. Obendrein machte eine neue italienische Oper „Lucrezia Borgia" mit der Gentiluomo grosses Glück. Nach Ablauf des Theaterjahrs stellte sich heraus, dass bei 66 Opernvorstellungen mit 27 verschiedenen Werken die Italiener alle übrigen Componisten geschlagen hatten. Gegen Rossini, Bellini, Donizetti standen Mozart, Weber, Spohr zurück; Gluck, Beethoven fehlten ganz, und von Marschner hatte man nicht eine einzige Oper zu Stande bringen können oder wollen. Man befürchtete bei dem anhaltenden Erfolg der Italiener, dass deutsche Componisten bald ganz

überflügelt würden, wenn sie nicht durch leichtfassliche, einschmeichelnde Musik und gute Texte das Publikum wieder zu gewinnen vermöchten.

Wie sehr Marschner unter dem aufgezwungenen Druck der italienischen Musik zu leiden hatte, geht aus einem seiner Briefe an Felix Mendelssohn hervor.*)

Hannover, den 4. December 1840.

Mein sehr lieber Freund!

. . . . . Meinen Dank für die freundliche Aufführung meiner Klänge a. O. [aus Osten] und Ihr sehr liebes Schreiben wollte ich Ihnen zugleich mit meinem Trio senden. Allein da ich dieses wohl erst in 4 Wochen werde senden können (ich kann nämlich keinen mir zusagenden Notenschreiber finden), so empfangen Sie ihn denn hiermit aus aufrichtigem Herzen und seien Sie versichert, dass ich zu gleichen Gegendiensten stets mit Feuereifer bereit sein werde.

Unser Hof ist ein sehr starker und eifriger Gott, der sich nur auf italienisch anbeten lässt. Wer nicht dafür ist, ist wider ihn. Das Hoftheater ist die demüthigste und gehorsamste Sklavin seines Willens, wofür sie dem Publikum Nasenstüper und Nasenschnippchen geben darf, soviel sie Lust hat. Das Repertoir ist der Allerhöchsten Controle unterworfen, und somit ist es unmöglich, dass es durch Werke von Mozart, Beethoven, Cherubini, Spohr etc. langweilig gemacht werden könne. Rossini, Bellini und Donizetti heisst die hannöv. musikal. Dreieinigkeit, gegen die Niemand freveln darf, bei Strafe gänzlicher Ungnade. Das Publikum ist Null und muss stumm sein, denn es darf bei hoher Strafe nichts als Beifall am Tag legen. Die grossen Concerte, worin sich die grossen Werke deutscher Componisten geflüchtet hatten, dürfen nicht mehr in dem grossen Saale gegeben werden, weil dort einmal, wo das Zischen nicht verboten war, unsere italienische Sängerin Gentiluomo derb gezischt wurde, nicht ob ihres Gesanges, sondern wegen der Wahl eines miserablen Musikstücks. Nun werden sie (von 8 auf 4 reducirt) auf dem Theater stattfinden, um sie dem Einfluss des Publikums zu entziehen und ihren Inhalt dem allein geltenden Geschmack näher zu bringen. So ist die Gegenwart, und die Zukunft bietet noch schlimmere Aussichten. Kann ein deutscher Künstler dabei sich wohl fühlen? Finden Sie meine Klagen ungerecht oder übertrieben? Was sagen Sie dazu, dass ich einer hohen Person einmal die ganze Norma vorspielen und singen musste und nicht nur gezwungen war, den rasendsten Enthusiasmus mitanzusehen und zu hören, sondern auch miteinzustimmen und 100 Stellen zu wiederholen? Ich will den Morgen in meinem Leben nicht vergessen!!! Und nun noch die ewige Furcht vor Verrath und Ungnade! Selbst die unschuldigste politische Meinung gegen die herrschende hat Einfluss auf den Werth musikalischer Werke! Was hilft mir nun Essen und Trinken vollauf und Alles, was dem Leibe wohlthut? Ach, lieber Mendelssohn, was sind Sie in Ihrem Leipzig für ein glücklicher Mann! Welch' glücklicher Mann gegen mich, der Sie sogar um Discretion wegen dieser Details bitten muss.

Mehrere Kammermusiker geben diesen Winter zum ersten Mal Quartettunterhaltungen, die beim Publikum ausserordentliche Theilnahme und Beifall finden. Gegen 400 Billets sind im Abonnement ausgegeben, und doch können alle Nachfragen nicht befriedigt werden, weil der Saal soviel kaum fasst. Es ist dies freilich eine Art Opposition gegen die Hofconcerte im Theater, grösstentheils aber ist diese Theilnahme an klassischer Musik doch eigentlich Grundsatz unseres Publikums. In diesen Soireen werden auch einige Ihrer trefflichen Quartetts gegeben werden, worauf ich mich schon

*) Mendelssohn's Tochter, Frau Professor Lilli Wach in Leipzig, war so gütig, aus der hinterlassenen Correspondenz ihres Vaters zwei bisher ungedruckte Briefe Marschner's an Mendelssohn mir zur Verfügung zu stellen. Der zweite Brief hat bei den Concerten 1840 Aufnahme gefunden.

sehr freue. Sie haben hier, wie natürlich, sehr viele Anhänger; hätten Sie aber hier Ihren herrlichen Paulus von der Singakademie gehört (er wurde 2 mal gegeben), so würden Sie eben keine grosse Freude gehabt haben. Das liegt an den Sängern und ihrem lammartigen Führer Enckhausen, der das Dirigiren nicht lassen kann. So hat dies grosse und schöne Werk das Publikum wohl mit Respect für Sie erfüllt, den wahren und verdienten Eindruck aber konnte es bei der mangelhaften Aufführung nicht hervorbringen. Doch genug für heute. Nebst dem Trio bald ein Mehreres.

Mit herzlicher Freundschaft

Ihr

H. Marschner.

Wissen Sie nicht, ob Rubens in Berlin [ein Marschner befreundeter Bankier] wohl, krank oder gar todt ist? Soeben habe ich den Violinspieler Gulomy gehört. Er ist ganz ausgezeichnet und verdient die grösseste Beachtung. Er wird auch nach Leipzig kommen. Ich empfehle ihn Ihnen als ein Phänomen und bin überzeugt, dass er gleich Ole Bull und Ernst Aufsehen machen wird.

Noch andere Umstände wirkten ungünstig auf die Oper ein. Die Direction wechselte, Primadonna und jugendliche Sängerin gingen durch, und die Soubrette nahm ein anderes Engagement an. v. Holbein, welcher an Stelle von Deinhardstein einen Ruf als Director des Hofburgtheaters in Wien erhalten hatte, um wieder Ordnung herzustellen, legte die Direction nieder (12. März). Trotzdem der König ihm dieselbe Gage wie in Wien geboten hatte, klang ihm in seiner Liebe zur Heimath der Ruf aus Wien „wie dem Schweizer sein Alpenlied". Sein Scheiden wurde von allen Seiten aufrichtig bedauert, und die Intendanz erkannte dankbar die vielen vortrefflichen Einrichtungen an, welche er in unermüdlicher Thätigkeit während seiner 4jährigen Oberregie und 16jährigen Direction geschaffen hatte. Seine Geschäfte wurden interimistisch dem Schauspieler und Regisseur Carl Grunert übertragen. Als Mitte Juni die Saison sich ihrem Ende zuneigte, setzte sich Frau Gentiluomo, welche wiederholt um ihre Entlassung eingekommen war, mit ihrer Schwester in einen eleganten Reisewagen, umringt von zahllosen Leidtragenden, und fuhr nach Berlin. Auf Nimmerwiedersehn. Als Grund des Contractbruchs hatte sie angegeben, Hannover sei ihr zu langweilig, worauf der König, welcher von London und Berlin her an ein grossstädtisches Leben gewöhnt war, bemerkte: „Denkt denn das Luder, dass ick mich hier amüsire?" Bei einem vorigjährigen Gastspiel in Berlin hatte Rellstab den Damen den Kopf warm gemacht, indem er begeistert die Uebereinstimmung ihrer Stimmen in Norma mit dem Zusammenspiel der Gebr. Müller verglichen hatte. Als sie jetzt im Berliner Opernhause gastirten, liess derselbe die kalte Douche nachfolgen und meinte, dass Beide vor der mächtig glühenden, versinkenden Sonne der Pasta, welche in der Königstadt sang, erbleichen müssten; wenn auch das Schwesternpaar nicht durch die geringste Kleinigkeit verletze, ja fortdauernd aufs Wohlthuendste anrege, so erhalte man doch von den Höhen und Tiefen der Kunst keine Anschauung. In Folge des Contractbruchs strengte die Intendanz einen Process an, welcher sich endlos in die Länge zog; denn noch in den Jahren 1849 und 1852 gastirte hier Frau Palm-Spatzer als damalige Kammersängerin in Stuttgart resp. München, um den Process beizulegen. Die beliebte Franchetti, welche einmal „die erste Soubrette Deutschlands" genannt war, ging nach Stuttgart ab.

Spontini war von seinem Dirigentenpulte in Berlin weggepfiffen, und wiederum verbreitete sich das Gerücht, dass Marschner mit auf der engen Wahl als Nachfolger stände. Vielleicht ist seine Decorirung mit der hannov. goldenen Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft damit in Verbindung zu bringen. Marschner, damals 46 Jahre alt, stand auf der Höhe seines Ruhmes. Aus seinem wohlgenährten, jovialen Gesicht mit hoher, breiter Stirn leuchteten geistvolle, kleine, graublaue Augen, und ein feiner Mund

war leicht zum Spott verzogen. Rechts an der Unterlippe lag eine Schmarre, wohl aus der Studentenzeit; die braunen Haare waren rund geschnitten. Er wurde in jener Zeit von der Gesellschaft der Musikfreunde in Oesterreich zum Ehrenmitgliede ernannt und war im Jahre zuvor bei der dänischen Königskrönung zum Ritter des Danebrogordens erhoben. Darauf schien er Werth zu legen; denn als er für die Intendanz ein Zeugniss über ein Orchestermitglied ausstellen musste, steckte er in der Unterschrift dem königl. Hof-Capellmeister den dänischen Ritter ins Knopfloch. War Marschner eitel? In dem Ruf hat er gestanden und muss darum gewusst haben, da er (1857) schrieb: „Haltet mich nicht für eitel, wahrhaftig, ich bin es nicht; wenigstens viel weniger als die heutigen Lichter der Welt, die gar oft des Schneuzens bedürftig wären, um etwas heller zu leuchten."

Die Direction wurde dem Baron August Conway von Waterford-Perglass auf dessen Bewerbung übertragen (20. Juli). Derselbe war zehn Jahre lang Regisseur und technischer Director des Stadttheaters in Breslau gewesen und brachte, damals 35 Jahre alt, eine grosse Befähigung für scenische Arrangements und Ausstattungen nebst eleganten Manieren und seltenem Conversationstalent mit. Er trat unter erschwerenden Umständen ein. Zunächst hörte die Anregung von Seiten der königlichen Familie auf, da diese durch den am 29. Juni erfolgten Tod der Königin Friederike, welche in ihrem Geburtszimmer des Palais gestorben war, in Trauer versetzt, ein Jahr lang das Theater nicht besuchte. Dann krachte es in der Intendanz, und der Wechsel in derselben wurde chronisch. v. d. Busche trat auf seinen Wunsch aus (1842), und dem ehemaligen Mit-Intendanten v. Meding wurden wiederum die Geschäfte mit v. Malortie übergeben. „In wiefern dies ein angenehmer Auftrag ist (schrieb er an den Orchesterchef), werden Ew. Erlaucht gewiss am besten übersehen können; indess dem Befehle muss man gehorchen." Bei Meding's Mangel an Theaterkenntnissen waren seine Misserfolge selbstverständlich; er trat, da er die Zufriedenheit des Königs nicht gefunden hatte, von seinem Posten zurück (1844). Wieder fiel die Wahl auf v. d. Busche, dessen Geschäftsroutine und Geschmack von Jedermann anerkannt wurden; zwar wehrte er sich, musste aber doch sogleich interimistisch die Geschäfte übernehmen. Er befürwortete die Anstellung eines einzigen, bühnenkundigen Intendanten, wie es in ganz Deutschland Sitte sei, fand die Fächer zum Theil schlecht oder garnicht besetzt und hielt für eine Stadt von 38000 Einwohnern vier Vorstellungen in der Woche genug, anstatt der von Perglass eingeführten fünf. v. d. Busche war der Ansicht, dass bei längerer Fortdauer dieses traurigen Zustandes die Bühne Gefahr liefe, in sich zu zerfallen, bat aber, von seiner Person wegen vorgerückten Alters Abstand nehmen zu wollen. Nichtsdestoweniger wurde an zwei Intendanten fest gehalten und v. d. Busche definitiv zum ersten Intendanten ernannt (1845). Bereits am folgenden Tage bat er um seine Entlassung, erhielt sie aber nicht. Solche Zustände machten ein Gedeihen der Kunst unmöglich, lähmten auch die Thätigkeit des sehr rührigen Perglass, obschon er die Gunst der Intendanz besass.

Die Oper gerieth von 1841 bis 46 in Verfall. Marschner hob hervor, dass, wenn die Oper nicht immer gleich gute Resultate geliefert habe, das ausser dem häufigen Wechsel des Personals auch darauf beruhe, dass ihm nicht die gleiche Einwirkung wie bei dem Orchester gestattet sei. Wie weit diese ging, werden wir bald sehen. Nach dem Durchgehen der Gentiluomo war es nicht möglich, auf der Stelle eine erste Sängerin in festes Engagement zu bringen; es gelang aber, Frau Rosalie Schodel aus Pest für die nächste Saison als Gast zu gewinnen. Die kleine Frau mit markanten Zügen hatte einen sehr kräftigen, gut geschulten Mezzosopran, echt dramatischen Vortrag und ein feuriges Spiel; alles war sicher, kühn, oft verwegen. Sie gewann sofort das Publikum. Desgleichen eine Nichte Marschners, Frau Brüning-Wohlbrück, welche mit schöner, frischer Stimme vom Stadttheater in Hamburg als erste Opernsoubrette

eintrat und auch als Orsino grossen Erfolg hatte. Vielversprechend war eine Anfängerin, welche noch von Holbein frischweg vom Conservatorium in Wien für Soubrettenrollen engagirt war: Sidonie Turba. Das hübsche, reich begabte Mädchen hatte eine volle, umfangreiche Stimme, warmen Vortrag und nettes Spiel; aber ihr Repertoir war klein. Mit der Schodel suchte man alte Schulden abzutragen, sodass im Herbst 1841 eine grosse Oper die andere jagte und man bald von einer Opernmanie sprach. Der „Templer" war mit ihr wieder möglich geworden, und der seit mehreren Jahren nicht gegebene „Vampyr" schlug mit einem da capo von Ouverture und Trinklied, Applaus beim Erscheinen Marschner's durch. Novitäten gab es nicht, aber der „Dorfbarbier" wurde mit Köllner, und „Raoul" mit der Schodel neu einstudirt. Opern mussten um jeden Preis heraus: als Frau Brüning als Margarethe in den Hugenotten sich unpässlich meldete, machte man kurzen Process und liess den 2. Act der Oper ausfallen! Statt „Papagena" wurde auf dem Zettel „ein altes Weib" annoncirt. Zum Gastspiel kamen aus Hamburg der Bassist Reichel und die Altistin Frau Hammermeister; dann eine der ersten Sängerinnen, Sabine Heinefetter. Auf ihre tragische Desdemona folgte die heitere Rosine, wobei sie als Einlage die — Wahnsinnsscene aus Lucia sang! Zwar befremdete die Wahl dieser hoch dramatischen Nummer; allein man beklatschte sie auch als Salonstück. Das Interesse des Gastspiels steigerte sich in den Opern „Capuletti" und „Figaro", wobei von der Heinefetter der Romeo und Susanne, von der Schodel die Julia und Gräfin gesungen wurden; zwei so hervorragende Sängerinnen nebeneinander zu hören, war hier etwas Neues.

Der Neujahrstag 1842 setzte mit einem Misserfolge, einer „Opernschau von 1741 bis 1841" ein. Es wehte damals historischer Wind: O. Nicolai hatte in Wien ein Concert mit Compositionen im Styl verschiedener Jahrhunderte gegeben, und Spohr eine historische Symphonie geschrieben. Trotz des zweifelhaften Erfolges, welchen Grunert am vorigen Neujahrstage mit einer deutschen Theaterschau vom Jahre 1440 bis Goethe gehabt hatte, wiederholte man den Versuch mit der Oper.

1) Ouverture zu „Il re pastore" von König Friedrich dem Grossen.
2) „Als ich auf meiner Bleiche", Lied aus „Die Jagd" von Hiller.
3) „Lasse Frieden uns stiften", Duett aus „Lilla" von Martin.
4) Ouverture zu „Ino" von Reichardt.
5) Solo und Chor aus „Alceste" von Gluck.
6) Duett aus „Apotheker und Doctor" von Dittersdorf.
7) Duett aus „Richard Löwenherz" von Grétry.
8) Duett aus „Axur, König von Ormus" von Salieri.
9) Arie und Quartett aus „Das unterbrochene Opferfest" von Winter.
10) Arie aus „Fanchon" von Himmel.
11) Quintett aus „Titus" von Mozart.
12) Ouverture zu „Leonore" von Beethoven.
13) Arie aus „Tell" von Rossini.
14) Arie und Chor aus „Faust" von Spohr.
15) Arie aus „Der schwarze Domino" von Auber.
16) Duett aus „Euryanthe" von v. Weber.
17) Arie und Chor aus „Heiling" von Marschner.

Mit dieser historischen Auswahl jede Geschmacksrichtung zu befriedigen, gelang auch Marschner nicht; das Haus blieb bei der einzigen Wiederholung, trotz veränderten Programms, leer.

Der Personalbestand war ein trauriger. Holzmiller hatte sich in den beiden letzten Jahren häufig geweigert, erste Partien zu singen, weil sie nicht in seiner Stimme lägen, und störte oft wegen eines Gichtleidens. Als ihm ein Urlaub auf unbestimmte Zeit mit vollem Gehalte abgeschlagen wurde, bat er um sofortige Lösung seines noch 5jährigen Contracts: Holzmiller ging ab. Die einzigen Sänger, auf welche man greifen konnte, waren Steinmüller und Köllner; Gey wurde älter, und die übrigen genügten nicht. Im Damenpersonal war Frau Schodel nur als Gast, die Turba Anfängerin, und Frau Brüning trat, trotzdem sie bei Hof und Publikum sehr beliebt, aber von der „Posaune" stets in

Misstönen angeblasen war, ein Engagement am Carl-Theater in Wien an, wo sie als die erste dem Vaudeville zur Popularität verhalf. Noch in demselben Jahre führte sie in Wien die Musik ihres Onkels Marschner, welcher dem grossen Publikum ganz unbekannt geblieben war, mit dessen Liede „Liebchen, wo bist du?" ein. Nach 1½jähriger Thätigkeit trat auch die Schodel aus, da ihre hohe Forderung von 8200 Thlr. bei einem obendrein kleinen Repertoir ein dauerndes Engagement verhinderte. Für sie kam Frl. Schrickel aus Karlsruhe, welche in Italien und Frankreich ausgebildet, mit glockenreiner Stimme von grosser Höhe, spielend leichter Coloratur einen vollendeten Vortrag und routinirtes Spiel verband. Sie wurde die Gattin Steinmüller's und blieb mit diesem bis 1852 der hiesigen Oper erhalten. Man kam nicht über eine einzige, noch dazu abfallende Novität „Zum treuen Schäfer" hinaus; auch die Gastspiele des Tenoristen Haizinger u. A. waren nicht sehr erfolgreich. Dagegen brachte eine italienische Gesellschaft unter Graf Marasini, welche im „Barbier", „Othello" und „Liebestrank" die hiesigen Mitglieder an dramatischem Vortrag übertraf, angenehme Abwechslung. Das Kunstinteresse schien einzufrieren; sonst hätte man wohl bei Neueinstudirung von Kleist's „Prinz Friedrich von Homburg" Marschner's hinzucomponirte Musik, welche seit zwanzig Jahren vielerwärts mit Beifall gespielt wurde, nicht vergessen; es bedurfte dazu erst einer Erinnerung in der Presse. Aber Arbeit hatte Marschner genug: oft vier Opern in einer Woche, dazu noch Hofconcerte, welche stets bis nach Mitternacht dauerten.

Draussen im Reich war ein Dichter und Componist in derselben Person erschienen: Richard Wagner, welcher mit seiner ersten grossen Oper „Rienzi" einen glänzenden Erfolg in Dresden erzielt hatte (20. October). Einige Wochen vorher war dort „Templer und Jüdin" mit der Schröder-Devrient wegen der Anwesenheit Marschner's gegeben; derselbe entzog sich einem Hervorruf durch die Flucht.

v. Perglass setzte verschiedene Hebel an, um das Institut in die Höhe zu bringen. Zunächst gründete er eine Chorschule, in welcher junge Männer und Mädchen, welche sich der Bühne widmen wollten, unentgeltlichen Unterricht vom Chordirector Gantzert erhielten. Dann arbeitete er die Statuten zu einer Pensionsanstalt aus. Er entwickelte überhaupt eine grosse Arbeitskraft, und es gelang ihm, acht Jahre lang neben seiner Directionsthätigkeit die Geschäfte eines Oberregisseurs und ausserdem noch die eines Theatersecretairs zu versehen.

Marschner's materielle Lage war eine ungünstige. Vierzehn Menschen zu erhalten, war ihm bei einem Gehalt von 1300 Thlr. nur möglich gewesen, solange er die Erträge seiner Opern zusetzen konnte; diese waren nun aufgezehrt. Er hoffte, dass sein Verleger ihm bald die versprochene Nachhonorirung auszahlen würde. Da die Capellmeister in Cassel, Stuttgart und Dessau sich an 2000 Thlr. und darüber standen, bat er um gleiche Besoldung. Der Orchesterchef erkannte die Begründung an und befürwortete unter Hervorhebung von Marschner's Verdiensten dessen Wunsch, machte aber gleichzeitig auch auf die traurige Lage der Orchestermitglieder aufmerksam. Die Sache zog sich ein Jahr lang hin; dann wurde Marschner's Gehalt auf 1600 Thlr. erhöht. Da er einen Ruf nach Copenhagen mit 3400 Thlr. abgelehnt, bis dahin aber verschwiegen hatte, bat er 1844 noch einmal um 2000 Thlr. Gehalt und lebenslängliche Anstellung. Zur Unterstützung seines Gesuchs wies er den musikscheuen Hofmarschall v. Malortie (Bruder des Intendanten) darauf hin, dass unsere Capelle die Berliner und Dresdener an Präcision und Discretion im Begleiten überflügele, sowie an Kraft und Feuer keiner etwas nachgäbe. Seine Eingabe ging durch die Hände der drei Vorgesetzten. Intendant v. Meding sprach sich für eine lebenslängliche Anstellung mit Aussicht auf Pension aus, Intendant v. Malortie hielt ein 6 bis 10 jähriges Engagement für hinreichend, und der Orchesterchef Graf Platen empfahl entweder die Gehaltserhöhung auf 2000 Thlr., wozu allerdings im Orchesteretat kein Geld vorhanden sei, oder eine extraordinäre Gratifikation von 40 Louisd'or. Auch hielt er eine Pension von 400 Thlr. nach 25 jähriger Dienstzeit für

billig, da Marschner in den 14 Jahren seiner Thätigkeit keine besondere Veranlassung zur Unzufriedenheit gegeben habe. Allein auf die bisherige jährliche Kündigungszeit legte Platen Werth, da auch der König schon früher sich gegen eine lebenslängliche Anstellung ausgesprochen hatte. Marschner erhielt nur jene Pension und Gratifikation zugesichert (1845); das Gleiche wiederholte sich im folgenden Jahre bei einer neuen Eingabe.

Mehrere neue Mitglieder waren eingetreten, darunter als erster Tenorist Stighelli mit schöner, aber schwacher Stimme, Frl. Urban mit tänzerhaft-affectirtem Wesen und das abgesungene Frl. Pistor. Trotzdem ermöglichte man es, im Jahre 1843 fünf Novitäten herauszubringen. Nach Ablehnung von „Mary, Max und Michel" folgte Rossini's „Die Belagerung von Corinth", welche der Kronprinz als Festoper zu seiner am 18. Februar stattfindenden Vermählung mit der Princessin Marie von Altenburg bestimmt hatte. Im Hause erschienen viele Fürstlichkeiten, darunter König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, die Prinzen Wilhelm und Carl von Preussen. Voran ging ein Festspiel von Perglass, mit Musik von Marschner, in welcher ihm eine Hannovera und ein Triumphmarsch besonders gelungen erschienen. Die Oper, für welche der Heldentenor Breiting verschrieben war, wurde öfter gegeben; einmal mit freiem Eintritt, wobei von den Bürgervorstehern die Freibillets, jenes Zaubermittel, welches Legionen aus der Erde stampft, vertheilt wurden. Die folgende Novität „Die Tochter des Regiments" gefiel trotz der Urban und Grünbaum als Tonio in gleicher Weise, wie „Der Wildschütz", welchem Lortzing das alte Kotzebue'sche Lustspiel „Der Rehbock" zu Grunde gelegt hatte. Man kam über Köllner's Baculus aus dem Lachen nicht heraus; wiederholt gerufen, meinte er, wenn man so belohnt werde, könne man wohl mal einen Bock schiessen; die Turba gab das Gretchen. Donizetti's „Favoritin" wurde nach einer einzigen Wiederholung bei Seite gelegt.

Obschon das Publikum bei deutschen Opern immer zahlreich vertreten war, standen die italienische und französische doch im Vordergrunde. Die Aufführung der 79 im Theaterjahr gegebenen Opern, darunter 31 verschiedene, war vielfach mangelhaft. So wurde der Barbier völlig entstellt, indem man jedem Sänger gestattete, die abgeschmacktesten Rouladen hinzuzuthun. Die Hervorrufe nahmen ab. Da man 24 Gäste in der Saison singen liess, konnte von einem Ensemble keine Rede sein; auch erlebte der grössere Theil der neuen Mitglieder kaum die nächste Saison. Steinmüller war neben Gey in die Regie eingetreten. Eine annehmbare Sängerin für erste Rollen war schliesslich mit Frau Dressler-Pollert hinzugekommen, welche sich verpflichten musste, monatlich eine neue Rolle zu liefern. (Ganz andere Erfolge erzielte damals das Schauspiel, welches in Carl Devrient und Theodor Döring zwei hervorragende Sterne besass, „fast zu glänzend für unser Firmament".) — Ausser Haizinger, welcher fünf Monate lang gastirte, erschien Frau Schröder-Devrient wieder. Stimme und Schönheit hatten den Einflüssen der Zeit ihren Tribut gezollt; allein da Seele und Poesie den Lieblingen des Himmels gleich frisch bleiben, so war auch diese Frau noch immer die grosse, hinreissende Künstlerin. Nach der Norma und Desdemona schloss sie mit Valentine am 11. April ihr Gastspiel, und zwar für immer. Noch einmal kam sie im Mai 1848 nach Hannover, um ihre Tochter Sophie, welche beim Vater lebte, in ihren Armen sterben zu lassen. — Im Herbst musste die Oper vier Wochen lang pausiren, da Trompeter und Pauker in das Lager des 10. Armeecorps nach Lüneburg abcommandirt waren.

Der Wunsch nach einer neuen deutschen Oper ging 1844 mit „Thomas Riquiqui" in Erfüllung, aber nur Köllner's vortrefflicher Schusterjunge rettete die einzige Vorstellung. Man konnte das Ausland nicht entbehren und brachte „Des Teufels Antheil". Nach Köllner's Bericht musste der unermüdliche Marschner in drei Theaterproben die Novität mit der Schrickel, Turba und ihm in den Hauptrollen herausbringen; allein für das leichte Spiel der französischen Conversationsoper passte nun einmal die nordische Bärenhaut nicht. Nach Ansicht Lortzing's sang der Deutsche die Recitative in der komischen Oper

immer so, als wenn er einen Harnisch oder Priesterhemd anhätte. Donizetti, der Beherrscher der Oper, durfte nicht fehlen, hatte aber mit seinem „Don Pasquale“ einen Misserfolg. Zwischendurch warf man sich mit Eifer auf ältere deutsche Opern und studirte ausser „Euryanthe“ in drei Monaten vier Opern neu ein: „Schwestern von Prag“, „Vampyr“, „Das neue Sonntagskind“ und „Oberon“. Bei den häufigen Wiederholungen derselben tauchte in der Presse zum ersten Male die Frage auf: „Warum nimmt unsere Bühne von Richard Wagner keine Notiz, dessen Opern „Rienzi“ und „Der fliegende Holländer“ auf den grössesten Bühnen mit Erfolg gegeben sind und schon als deutsche Werke eines begabten Genies Aufmerksamkeit verdienen? Marschner, der so gern aufstrebende Talente unterstützt, sollte sich das Verdienst nicht nehmen lassen, Wagner, der nebenher sein specieller Landsmann ist, auf unsere Bühne zu führen.“ — Als Gäste stellten sich Holzmiller und Rauscher wieder ein. Jener lebte in München, dieser war von Mannheim an die Stuttgarter Oper übergesiedelt und hoffte auf ein Wiederengagement. Beiden gegenüber konnten die hiesigen Sänger Ditt als Heldentenor und Flintzer als lyrischer nicht Stich halten.

Im September hatte Marschner eine neue Oper „Adolf von Nassau“ in vier Acten mit Text von Heribert Rau vollendet. Da die Indisposition der jung verheiratheten Frau Steinmüller eine Einstudirung der Oper unmöglich machte, liess Marschner dieselbe zuerst in Dresden geben. Er reiste laut „Posaune“ vom 18. December nach dort, scheint aber den am 14. und 15. d. M. stattfindenden Trauerfeierlichkeiten bei der Ankunft der Leiche C. M. v. Weber's aus London und deren Beisetzung, wobei R. Wagner die Rede hielt, nicht beigewohnt zu haben. Die Inscenirung der Oper hatte er seinem Freunde Ed. Devrient, damals Oberregisseur in Dresden, getrost überlassen können. Am 5. Januar 1845 fand die Uraufführung mit Tichatschek und der Gentiluomo unter wiederholtem Hervorruf Marschner's statt; auffallender Weise dirigirte er nicht selbst, aber nicht etwa auf seinen Wunsch. Trotz einzelner Schönheiten machte die Oper kein Glück, was zumeist auf Rechnung des ganz undramatischen Librettos geschrieben wurde. Allein auch der Musik fehlte der poetische Duft, und eine gewisse Monotonie zog sich durch Arien und Duette Marschner's conservative Richtung hing seinen Arien mitunter einen alten Zopf an, sodass Schumann ihm den Vorwurf des Mangels an Wahrheit im Ausdruck machte. Man wollte an einzelnen Stellen sogar Donizetti'schen Styl heraushören und gab dem deutschen Meister anheim, gegen den entnervenden, über Deutschland hereingebrochenen südländischen Musikgeschmack nicht nachgiebig zu sein. Von altem Glanz waren dagegen die Chöre, vor allem ein Nonnenchor, Ave Maria und das Soldatenlied „Nennt mir den schönsten deutschen Strom“, welches wiederholt werden musste. Ende Januar bot Marschner seine Oper Hofmeister an, theilte ihm aber am nächsten Tage mit, dass er wegen Geldbedarf und beim Wirrwarr im Hause, wo seine Frau in Wehen liege, die Oper um ein von ihm kaum zu erwartendes Honorar an Bachmann in Hannover verkauft habe. Er dirigirte sein Werk in Hamburg (15. Febr.); auch Breslau nahm dasselbe an. Nach diesen „guten Erfolgen“, wie Marschner meinte, worin er sich, ohne seine Gegenwart bei den Premièren in Rechnung zu ziehen, wieder einmal täuschte, war sein Angebot der Oper in Berlin abgelehnt, worauf er Meyerbeer um Aufklärung und Fürsprache bat (Brief vom 27. März in „Die Musik“, 1. Sept.-Heft 1902). Andere Bühnen scheinen sich um das Werk nicht bemüht zu haben. Dennoch hielt man es hier für eine Ehrensache, die Oper zu geben; man drängte, fragte, was die Aufführung verzögere, allein „Adolf von Nassau“ ist nie in Hannover gegeben!*) Nach

*) Im Jahre 1881 bemühten sich Capellmeister Herner und der Heldentenor Schott um eine hiesige Aufführung von Adolf von Nassau; jener aus Pietät für Marschner, unter welchem er als Geiger gedient hatte, dieser wegen der Tenorpartie des Helden. Da der Text nicht mehr passend erschien, wurde die Umarbeitung Rich. Pohl anvertraut; dieser kam jedoch nicht dazu, sodass die Sache aufgegeben wurde. —

Tappert soll Rich. Wagner die Aufführung in Dresden durchgesetzt haben. Dagegen spricht folgende Aeusserung Wagner's (Ges. Schr., 9. Bd., S. 58 „Erinnerungen an Auber"): „Vor Allem gerieth Marschner in zunehmende Confusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch' einer gehörigen Stretta à l'Italiana zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper Adolf von Nassau mit erlebte." Ausserdem lässt eine hiesige Zeitungsnotiz auf Reissiger als den Vermittler schliessen, denn bei Marschner's Reise nach Dresden hiess es: „en échange kommt nächstens der Dresdener Capellmeister Reissiger nach Hannover, um uns mit seiner Oper Adele de Foix bekannt zu machen."

36 junge Mädchen unter der Balletmeisterin Weiss aus Wien über die Bühne schweben zu sehen, war hier etwas ganz Neues. Man fing Feuer; und als für Robert der Teufel eine Tänzerin aus Braunschweig geholt werden musste, wurde der Wunsch nach einem kleinen Ballet laut, wenn auch nur zur Ausschmückung der Oper. Man räumte das Theater auch Taschenspielern ein; der berühmte Bosco kam wieder, und in den nächsten Jahren Fleger und Anderson.

Am Opernhimmel des Jahres 1845 glänzte der Stern Jenny Lind. Die 25jährige Schwedin kam von Berlin, wo sie ihren europäischen Ruf begründet hatte. Auch Hannover bekam das Jenny Lind-Fieber: der Zudrang zur Casse war so gross, dass die Wachtposten verstärkt werden mussten; ja sogar die Sabbathordnung wurde durchbrochen, indem man in der Osterwoche ausnahmsweise den Mittwoch freigab. Am 19. März sang die Lind zuerst Norma, dann Nachtwandlerin und noch einmal Norma. Die Stimme war von einer nie gehörten Schönheit und Reinheit in der Höhe, selbst im Pianissimo von seltener Klarheit; Coloratur und Triller von grössester Vollendung, dabei keine Spur von Effecthascherei, nie eine Ueberladung mit Verzierungen. Der Gesang hatte etwas wunderbar Ergreifendes. In der ganzen Erscheinung der Lind mit ihrem nicht schönen, aber reizenden Gesicht lag etwas kindliches, ein Zauber jungfräulichen Adels. Einfacher und natürlicher war selten auf der Bühne gespielt; der Hauptsitz ihres Spiels lag in den schönen Augen. Da ihre Individualität mehr dahin neigte, die sanfteren Gefühle des Weibes zur Anschauung zu bringen, so übertraf ihre Nachtwandlerin die Norma. Jene war für sie wie geschaffen, sie gab sich selbst. Dagegen fehlte ihr für letztere die Leidenschaft, auch die Kraft einer Stimme der Pasta oder Schröder-Devrient; nichtsdestoweniger war ihre Auffassung wie aus einem Gusse. Der Enthusiasmus war unbeschreiblich. Die Casse machte bei erhöhten Preisen gute Geschäfte, und die Lind erhielt für jede Vorstellung 40 Pistolen.

Von diesem achttägigen Rausch hatte das Publikum die Saison über zu zehren. Die Aufführungen blieben grösstentheils mittelmässig: „Othello" wurde durch Fortlassen des eigentlichen Schlusses verstümmelt, der „Barbier" nach wie vor maltraitirt, sogar „Freischütz" und „Wasserträger" nachlässig gegeben. Wohl war der längeren Indisposition von Frau Steinmüller die Aufführung mehrerer deutscher Meisterwerke zu danken; allein kaum genesen, begann sogleich wieder die italienische Herrschaft, unter welcher „Lucia" zuerst in deutscher Sprache gegeben wurde. Der Wechsel im Personal hielt an; in kurzer Zeit lösten sich drei Bassisten ab. Ein Gewinn waren die Engagements der reizenden, jugendlichen Sängerin Gabriele Taborzky aus Pest und des Bassisten Freund jun. Abgesehen von den neu einstudirten Opern (Sänger und Schneider, Dorfbarbier, Wasserträger, Geheimniss) erlitten die Novitäten eine Schlappe nach der andern. Zunächst Reissiger's „Adele de Foix", wobei die Prognose Adele deux fois fast zutraf; sodann Auber's „Sirene" und die beiden Donizetti'schen Opern „Linda von Chamounix" und „Don Sebastian von Portugal". Donizetti und kein Ende; allein was half's, er beherrschte nun einmal das deutsche Repertoir. Den einzigen und zwar dauerhaften

Erfolg hatte „Allessandro Stradella“, bei dessen Première der Componist v. Flotow anwesend war. Ditt, welcher Stimmmittel wie kaum ein Anderer, aber keine Schule hatte, gab die Titelrolle, und am Carneval in Venedig betheiligte sich das Gesammtpersonal der Oper und des Schauspiels. Im Ballet tanzte das Ehepaar Volange, und aus den Gewichten eines Hercules wurden kleine Blumenbouquets in den Zuschauerraum geworfen. Trotz des Erfolges musste man sich doch sagen, dass das Werk ganz und gar französische Musik sei, und die Hoffnung schwand immer mehr, bald wieder zu einer deutschen Nationaloper zu gelangen.

In dieser sterilen Zeit flog der „Tannhäuser“ gleich einem Meteor über die Dresdener Bühne (19. October). Bei den abfälligen Beurtheilungen in den Correspondenzen der besten Musiker kann es nicht Wunder nehmen, dass kein Theater es wagte, den Tannhäuser vor der Hand zur Aufführung zu bringen. Aber im jungen Deutschland gährte es, und sogleich nach der Dresdener Aufführung verkündeten Wagner's Verehrer, dass dieses Werk zuerst den Begriff der modernen deutschen Oper zur Existenz bringe. — Die Saison 1845 endete mit der Klage, dass es grosses Unrecht sei, Marschner's „Adolf von Nassau“ nicht aufgeführt zu haben (der Intendant v. d. Busche war Marschner's Feind), und dass jede Bühne, welche auf Rang Anspruch mache, es sich zur Ehre anrechnen müsse, den würdigen Bestrebungen Rich. Wagner's ihre Unterstützung zu gewähren. In demselben Jahre erschien eine Ministerialverfügung, wodurch der „Morgenzeitung“ aufs Strengste aller und jeder Tadel der königlichen Theaterverwaltung untersagt wurde. Erinnern wir uns der Klagen Marschner's gegenüber Mendelssohn, so zeigt sich, welch' starken Druck die Regierung unter Ernst August auf Presse und Publikum ausübte.

Es ist erwähnt, dass in diesem Jahre v. d. Busche die Stelle eines ersten Intendanten wieder hatte übernehmen müssen; sein College v. Malortie hatte die Controle über die Casse. Der Zuschuss wurde auf 35000 Thlr. erhöht und daran bis zur Eröffnung des neuen Theaters festgehalten. Sämmtliche Vorstände wurden mit einer neuen Auflage der Dienstinstructionen beglückt. In der Hand des Directors lag u. A. auch das Engagement des Gesangpersonals, die Rollenvertheilung und Anschaffung neuer Opern. Der Capellmeister stand ihm nur berathend zur Seite und hatte nur Vorschläge zu machen. Damit war die von jeher beschränkte Einwirkung Marschner's auf die Oper von Neuem sanctionirt und das Mass seiner Verantwortlichkeit herabgedrückt. Er schrieb an Hofmeister: „unsere hiesige Theaterwirthschaft liegt so im Argen, dass mir davor graut. Leider kann ich nichts dagegen thun und nur eine bessere Zukunft wünschen, kaum hoffen“ und bald darauf: „die schlimmste Krankheit, an welcher ich leide, ist und bleibt doch immer mein Theatergeschäft, das ich längst gern an den Nagel gehängt hätte, wenn mir irgendwie ein Aequivalent dafür werden wollte.“ Hinzu kamen Sorgen und Kummer im eigenen Hause: sein Sohn Edgard starb mit 17 Jahren an Schwindsucht, der älteste machte Schulden und verkaufte das letzte Exemplar der Partitur vom Templer für zwei Thaler; auch starb sein bester Freund, der hiesige Stadtbaumeister Andreae.

Endlich gelang es wieder, Stabilität in das Personal zu bringen. Nach dem Abgang von Frau Dressler-Pollert, Ditt u. A. gewann die Oper 1846 eine hervorragende dramatische Sängerin Frau Nottes, die Tenoristen Sowade, Mertens, sowie gleichzeitig für Oper und Schauspiel Frau Gned und Berend. Auf Wunsch der Mitglieder wurde der Orchestergeiger Wallerstein als Correpetitor angestellt.

Madeleine Nottes, die Gattin eines oesterreichischen Beamten Kratochwill, war an der Wiener Hofoper; man bat v. Holbein um Auskunft. Dieser kannte ihren Namen nur vom Theaterzettel, als er sie zum ersten Male hörte; (dass es die Rolle der Gertrud in Heiling bei dessen Première in Wien gewesen war, erwähnte er nicht.) Nach ihrem Vorsingen im Hause hielt er ein Engagement in jeder Beziehung für rathsam und schilderte

sie folgendermassen: „Ihr Mezzosopran ist dick und kräftig, von hinlänglicher Tiefe für Altpartien, während hohe Sopranrollen transponirt werden müssen. Die Geläufigkeit ist genügend, der Triller nicht ganz tadellos, aber besser, als ihn viele Sängerinnen von Ruf haben. Die Schule modern, der Vortrag sehr feurig. Frau Nottes ist 23 Jahre alt, brünett, ihr Gesicht, besonders das Auge ausdrucksvoll, Mund und Zähne schön, Anflug von einem Bärtchen, welches jedoch auf der Bühne nicht bemerkt wird. Figur wie die der Gentiluomo, aber stärkeren Busen. Das Ganze nicht uninteressant und tausendmal schöner als die Stöckel-Heinefetter." Holbein glaubte bestimmt, dass die Nottes gefallen würde, rieth aber doch, sich erst nach der vierten Rolle zu entscheiden, denn die „Publikümmer" (wienerisch) seien heutzutage sehr wunderlich. Gleichzeitig empfahl er auch den jungen Tenoristen Aloys Ander. Bei den Verhandlungen über das Gastspiel lehnte die Nottes deutsche Rollen wie Rezia, Constanze, Rebecca ab, da die betreffenden Opern in Wien nicht gegeben würden. Sie begann dasselbe am 4. Mai mit Zaide (Don Sebastian), worauf Lucrezia, Valentine und Donna Elvira folgten. Die Sängerin gefiel sehr und trat sogleich mit der hohen Gage von 3000 Thlr. ein, welche mit Anerbietungen von Wien aus motivirt war; man munkelte später von einer dem Director gezahlten Provision. Sie war wie ihre Vorgängerin verpflichtet, monatlich eine neue Rolle einzustudiren, was auch innegehalten wurde. Die meisten Erfolge hatte sie anfänglich als Fidelio und Donna Elvira; letztere wurde mit überraschender Wärme und Leidenschaft gesungen. Marschner zollte der Nottes vollste Anerkennung und erbot sich mit ihr die Rebecca durchzugehen. Sie wurde in kurzer Zeit sehr beliebt.

Nina Gned war in Frankfurt, wo sie 1832 die Rebecca im Templer gesungen hatte, dann in Mailand, Barcelona engagirt gewesen und jetzt Coloratursängerin in Zürich; von ihrem Mann Köller von Stäfa geschieden. Sie bot sich, 33 Jahre alt, für Mütterrollen in Oper und Schauspiel an. Schon beim ersten Auftreten als Marchesa in der Regimentstochter (31. August) traten alle Mitwirkenden neben ihr in den Hintergrund; man war sich sofort darüber einig, dass die Gned im Fach der komischen Alten wohl eine der ausgezeichnetesten Darstellerin sei. Bald darauf sang sie als Marzelline in Figaro's Hochzeit eine reich colorirte, bislang immer ausgelassene Arie. Die „alte Gned" blieb mit ihrer derben Komik 28 Jahre lang am hiesigen Institut (gest. 1874). — Mit einem ersten theatralischen Versuch trat Emma Roth, an welcher Marschner Vaterstelle vertrat, ein und blieb mit einer schönen, frischen Stimme zwei Jahre lang als Gast. Als sie 1854 von Frankfurt aus als Frau Jagels sich wieder anbot, war sie als Repertoirsängerin geradezu ein Wunder, denn sie sang 86 Rollen; darunter Donna Anna, Donna Elvira, Zerline — Gräfin und Susanne — Königin der Nacht, Pamina und erste Dame — Constanze und Blondchen — Norma und Adalgisa — Isabella und Alice u. s. w.

Von den beiden neuen Tenoristen übernahm Ed. Sowade die Heldenrollen. Obwohl seine Stimme etwas verschleiert klang, wusste er durch geschickte Anwendung seiner Mittel und angenehmen Vortrag diesen Mangel vergessen zu machen. Aussergewöhnlich musikalisch, hatte er ein geradezu instinktives Verständniss für alle Gattungen des Gesanges. Bei seinem vollständigen Repertoir und vortrefflichen Spiel konnten wieder verschiedene Spielopern hervorgeholt werden. — Der lyrische Tenorist H. Mertens wurde mit seiner, zumal in der Höhe sehr wohlklingenden, gut geschulten Stimme, welche nie ins Schreien oder Tremuliren kam, bald beliebt. — Schliesslich wurde Julius Berend von Stettin her für Tenorbufforollen, Liebhaber, Chevaliers, Gecken, jugendliche Charakterrollen und zur Mitwirkung im Tanze engagirt. Da er früher zehn Jahre lang beim Berliner Ballet gewesen war, wünschte er Volange zu unterstützen. Die ersten Beweise dieser Vielseitigkeit legte er ab als Prinz von Aragon im „Kaufmann von Venedig", als Tavannes in den „Hugenotten" und in einem Pas styrien, welches er in „Allessandro Stradella" mit Frau Mertens-Benoni, der Gattin des Tenoristen, tanzte. Noch heute, nachdem ein halbes Jahrhundert ver-

strichen ist, ist der Komiker Berend, welcher sein 81. Lebensjahr überschritten hat, ein gefeiertes Mitglied! Noch immer erheitert er als Bandit Beppo in „Fra Diavolo".

Die Durchfall-Epidemie der Novitäten hatte mit dem „Schwur oder die Falschmünzer" noch nicht nachgelassen; eine mit Mozart's Musik aufgeführte Operette „Der Schauspieldirector oder Mozart und Schikaneder" von Schneider ist nicht zu rechnen. Nach dem Hinzutreten des neuen Personals gelang es, binnen acht Wochen drei neue Opern herauszubringen. Wie Auber's letztgenannte, hatten auch bei dem etwas schwerfälligen Spiel der Darsteller seine „Krondiamanten" keinen nachhaltigen Erfolg. Dann erschien zum ersten Mal Verdi, und zwar mit „Nebucadnezar". Sowohl dieser wie der „Waffenschmied" wurden gut aufgenommen. Letztere Oper, erst seit einem halben Jahre bekannt, war vorzüglich besetzt; Stadinger: Köllner, Marie: Taborzky, Graf: Steinmüller, Georg: Sowade, Ritter Adelhof: Gey, Irmentraut: Gned, Brenner: Berend. (Später gab Berend den Georg und dann bis 1901 den Ritter). Nachdem die Presse dem Publikum vorgeworfen hatte, dass es Verdi's italienische Musik nach altem Herkommen hoch willkommen geheissen habe, hätte man ihrerseits wohl eine freudige Begrüssung der deutschen Arbeit erwarten können; allein Lortzing fand auch jetzt keine Gnade. Man wiederholte, was bei „Czar und Zimmermann" gesagt war und fand es ganz unverständlich, dass dieser Musiker der Regenerator der deutschen komischen Oper sein solle, da Text und Musik im Waffenschmied gleich werthlos, nur nachahmend und weder geistreich noch pikant seien.

Von den zehn neu einstudirten Opern ist zu erwähnen, dass im „Heiling" die für Wien nachcomponirten Nummern gesungen wurden, in Weigl's „Adrian von Ostade" die von Kreutzer zu Auber's „Schwur" hinzucomponirte Falschmünzerscene eingelegt war, und dass „Anna Boleyn" ebenso wie früher durchfiel. Im „Oberon" brachte man zum ersten Mal den Originalschluss, bestehend in Marsch und Ritterzug vor Karl dem Grossen, gab denselben aber bald wieder auf. Der Dialog im „Don Juan" war ganz der Willkür der Sänger überlassen; so beantwortete Leporello in der Kirchhofsscene die Frage, was für eine Stimme er höre, mit den läppischen Worten: es sei ein abgesungener Bassist. Man wünschte für Don Juan die Wiederherstellung der ursprünglichen Recitative, wie sie an anderen grossen Bühnen üblich sei. (Die Angabe in Müller's Chronik, dass die damalige 100. Aufführung des „Don Juan" ohne jede besondere Erwähnung vorübergegangen sei, beruht auf dem Irrthum, dass 100 die Zahl der Aufführung in Taberger's Tagebuch seit dem Jahre 1815 ist). Da ein stehendes Ballet noch immer fehlte, wurde ausser dem Ehepaar Grantzow sogar das ganze Balletcorps aus Braunschweig herbeigeholt.

Der König hatte Sehnsucht nach Jenny Lind und liess ihr nach Berlin sagen, er dürfe keinen Frühling mehr versäumen, um eine solche Nachtigall zu hören. Diese flog denn auch zu seinem Geburtstage heran, sang Norma, Nachtwandlerin, Agathe und Lucia. Ueber erstere beide Rollen ist früher berichtet. Ihre Auffassung der Agathe war eine hochpoetische; allerdings schmälerte die Unvertrautheit mit der Sprache etwas den Eindruck beim Dialog, obschon im Gesange der Text vollkommen rein gehört wurde. Grossartig war ihr Spiel als Lucia in der Wahnsinnsscene. „Man möchte bei diesen engelgleichen Tönen tausend Ohren haben, um nur keinen Klang, keinen Hauch, keinen Seufzer dieser Götterstimme zu verlieren." Auch Marschner fand ihren Gesang himmlisch, sie selbst äusserst bescheiden und liebenswürdig; nur habe sie ihn während acht Tagen durch vier Opern und zwei Concerte fast ganz ruinirt. Der Enthusiasmus war der gleiche wie früher; es mussten sogar Zuschauerbänke zwischen den ersten Coulissen aufgestellt werden. Das Honorar für die Rolle war gegen früher auf 60 Louisd'or gestiegen. — Mit schöner Stimme und vorzüglicher Schule gastirte auch Reichardt von der Hofoper in Wien als Gennaro und Tamino; man wollte ihn engagiren, was jedoch am Wiener Contract scheiterte.

Nach und nach war im Jahre 1847 regeres Leben in der Oper erwacht. Da Wallerstein als Correpetitor nicht genügte, wurde auf Marschner's Empfehlung Gustav Langer angestellt und damit eine sehr glückliche Wahl getroffen. Neu einstudirt wurden „Zampa", „Othello" und „Jüdin". Als letztere am gleichzeitigen Geburtstage des Kronprinzen und Componisten gegeben war, schrieb Halévy an seinen Schüler, den Pianisten Ad. Seemann: er danke dem berühmten Marschner; in den Händen eines solchen Meisters könnten die Componisten über das Schicksal ihrer Werke, wenigstens was die Aufführung betreffe, ruhig sein. Diese Liebenswürdigkeit wurde ein Jahrzehnt später, als Marschner in Paris den Besuch Halévys empfing, nicht erwidert; er nahm dessen Einladung zum Diner nicht an und tadelte seine Nichte Frau Schuselka-Brüning, dass sie ihre Freude, den Schöpfer der Jüdin zu sehen, zu lebhaft geäussert habe. Bei Sowade's Spieltalent gelangen „Johann von Paris" und „Maurer und Schlosser". Auch ganz alte Werke wurden wieder ausgegraben: in „Je toller je besser" sorgte das komische Kleeblatt Sowade, Köllner und Berend für ununterbrochene Heiterkeit, und im „Aschenbrödel" entzückte die Turba. Der „Templer" kam mit der Nottes und Roth, welche als Rebecca alternirten, heraus, wobei Bruder Tuck (Köllner) in seiner Trunkenheit jedesmal das Missgeschick hatte, die Erbsen beim Tragen des Napfes über die Bühne zu verschütten, sodass die Mitwirkenden darüber ausgleiten mussten. Zu den besten Aufführungen gehörten „Figaro's Hochzeit" mit dem Ehepaar Steinmüller und der Nottes, desgleichen die „Zauberflöte", während der „Barbier" immer mehr zur niedrigsten Farce herabsank. Abgesehen von einer aethiopischen Sängergesellschaft brachte das Jahr nur ein einmaliges Gastspiel, und zwar von der Coloratursängerin v. Marra aus Petersburg.

Unter den Novitäten schlug Verdi's „Hernani" trotz abfälliger Kritik mit Sowade durch. Weniger Glück hatten „Marie von Rohan", „Die vier Haimonskinder" und „Der Zweikampf". Immer wieder sprach man den Wunsch nach einer neuen deutschen Oper aus; allein was gab es denn ausser den Wagner'schen? Marschner, Meyerbeer, Reissiger, Spohr rasteten; von jüngeren Componisten lagen vor: „Prinz Eugen" von Schmidt, „Prätendent" von Kücken, „Troubadour" von Fesca, „Braut von Kynast" von Litolff, „Arria" von Stähle und das „Loreley-Fragment" von Mendelssohn. Keine einzige dieser Opern hat mehr als einen Achtungserfolg gehabt.

Die Gründung eines Ballets liess sich nicht länger hinausschieben. Nach Abgang des Tänzerpaars Volange wurde der Solotänzer vom Hoftheater in Berlin, Rathgeber, als Balletmeister engagirt; Frau Mertens-Benoni blieb Solotänzerin, und ein Corps von 16 Eleven trat hinzu. Der 31. October 1847 war der Stiftungstag des Ballets. Man gab den „Zauberschleier", ein nach Scribe's „Feensee" umgearbeitetes Märchen, mit folgenden Tänzen: 1) Gruppirungen der Feen von 16 Eleven, 2) Gruppirungen der Rosenmädchen von der vierjährigen Fanny Rathgeber und 16 Eleven, 3) Allemande von 12 Eleven, 4) Pas de la rose, getanzt von Rathgeber und Frau Mertens, 5) Polka d'enfants von Sophie Meyer und Fanny Rathgeber, 6) Shawlgruppirungen in acht Tableaus von Frau Mertens und der Balletschule. Eine Wandeldecoration erhöhte den Reiz der sehr beifällig aufgenommenen Vorstellung. Noch in demselben Jahre erschien ein komisches Ballet „Der Polterabend" von Hoguet, und zum Gastspiel kamen Fanny Cerrito mit ihrem Gatten Saint-Léon.

Im Freiheitsjahre 1848 war der Besuch des Theaters besser als vorher, und der Befehl des Königs, dass keine Stücke gegeben werden sollten, welche die erhitzten Gemüther noch mehr aufregten, wurde garnicht bemerkt. „Der Gipfel unseres Staates lässt uns, in der Hoffnung alles Geschrei einzulullen, dreimal so viel musiciren als sonst, und so stehe ich an der Spitze der Beruhigung" schrieb Marschner, welcher damals nach dem ersten Act des Fidelio in Folge einer starken Nervenaffection gezwungen war, vom Dirigentenpult abzutreten. Immer spärlicher wurde in Folge des

politischen Interesses die Kritik. Man zerrte die Regie wieder durch den umständlichen Apparat von drei Regisseuren auseinander: Sowade übernahm die komische, Steinmüller die grosse Oper, und Gey, welcher schon mit Gedächtnissschwäche kämpfte, behielt das Vaudeville. Während Frl. Roth wegen mangelhafter Beschäftigung ihre Entlassung nahm, führte eine mehrmonatliche Krankheit den Abgang der beliebten Taborzky herbei, und der für Freund neu eingetretene Bassist Kremenz kämpfte mit permanenter Heiserkeit. Man brachte fünf Novitäten heraus. „Der Gott und die Bajadere“ von Auber bot, da die Hauptrolle für eine Tänzerin geschrieben war, mehr Augen- als Ohrenkitzel, und die Musik der tragischen Oper „Catharina Cornaro“ von Lachner war zu schwer, um sogleich anzusprechen. Von Donizetti wurden „Marino Falieri“ und „Belisar“ gegeben; in jener glänzte Frau Nottes, in dieser Steinmüller. Nur geringen Erfolg hatte die komische Oper „Prinz Eugen“. Der „Freischütz“ erlebte nach 26 Jahren seine 100. Aufführung (22. März). Nach dem Jägerchor sprach Gey als Cuno einige Worte zum Lobe des Componisten und folgenden Vers vom Director Pergiass:

„Der Jungfernkranz, die Jägerlieder,
Sie hallen durch zwei Welten wieder
Und haben Tausende erfreut;
Ja hundert Male sind es heut',
Dass sie in diesem Haus erklingen;
Drum lasset uns ein Vivat bringen
Den Manen Weber's!
Der Freischütz hoch! der stets ins Herz geschossen,
Weil Polyhymnia die Kugeln ihm gegossen.“

Mit dem neuen Balletcorps legte man jetzt zuerst im „Oberon“ Tänze und Gruppirungen ein, und „Stradella“ wie „Robert der Teufel“ wurden reicher ausgestattet. Als selbständiges Ballet kam „Robert und Bertram“ von Hoguet mit Berend und Weidner hinzu. (Aus diesem ging die gleichnamige Posse hervor, welche am 5. Mai 1856 mit v. Lehmann und Berend als lustige Vagabunden, unterstützt von H. Müller, den Damen Gned und Held ihren Triumphzug begann, welcher mit Berend bis zum heutigen Tage angehalten hat.)

Opern wurden auch auf den Sommertheatern der Marieninsel und Tivoli, von denen ersteres im Jahre zuvor eröffnet war, gegeben (Freischütz, Regimentstochter, Nachtlager, Czar und Zimmermann); es kamen sogar auf jenem „Prinz Eugen“, und auf diesem „Die beiden Schützen“ eher heraus als auf der Hofbühne.

1849 gewann Tivoli wiederum einen Vorsprung mit „Martha“, welche erst einige Monate später im Hoftheater erschien; Martha: Frau Brandt-Berend als Gast, Nancy: Turba, Lyonel: Mertens, Plumkett: Steinmüller. Flotow's Musik gefiel sehr. Wohl zuckte man über die leichte französische Toilette der Martha die Achseln, allein was hiesige Componisten ihr entgegensetzten, fiel durch. Der Gründer der Neuen Singakademie und verdienstvolle Leiter von Oratorien Eduard Hille wollte sich als Operncomponist mit seinem „Der neue Oberst“, wofür Pastor Bödecker bereits 1845 den Kronprinzen zu interessiren gesucht hatte, die Sporen verdienen, wurde aber nicht sattelfest; seine 1852 eingereichte Oper „Bianca“ kam überhaupt nicht zur Aufführung. Auch die Neueinstudirung von Marschner's „Schloss am Aetna“ lohnte sich nicht, und der feuerspeiende Berg hat überhaupt nur sechs Eruptionen gehabt. Zu diesem Misserfolg gesellte sich das Unglück für Marschner, dass er seinen Sohn Heinrich, ein Malergenie, im 18. Jahre verlor (damals lebten von zehn Kindern Marianne's nur noch drei). Es missglückte auch Halévy's „Guido und Ginevra oder die Pest in Florenz“, und man griff auf das mittlerweile etwas bejahrt gewordene „Rothkäppchen“ mit der Turba

zurück. Für die Taborzky trat die Gattin des ersten Liebhabers, Frau Liebe-Grünberg ein, und als Gast erschien Frau Palm-Spatzer in „Lucrezia“.

Einen flüchtigen Glanz verbreiteten zwei Tänzerinnen von Weltruf. Lucile Grahn mit ihrer zarten, schlanken Gestalt und ausdrucksvollen Augen war die Anmuth selbst, jede Bewegung und Stellung plastisch schön. Sie tanzte in „Des Malers Traumbild“, „Esmeralda“ und den „Peri's“. Ihre Peri war „ein zarter duftiger Traum; sie wiegte sich auf den Zehenspitzen wie ein Schmetterling auf dem Kelche einer Rose“. Bald darauf entzückte Carlotta Grisi in „Die Weiberkur“ mit Musik von Adam. Die Theatercasse hielt die Grisi für berühmter und zahlte ihr 60, der Grahn nur 40 Louisd'or.

Schon wieder trat ein Wechsel in der Intendanz ein. v. d. Busche war seit Anfang 1848 durch Krankheit verhindert, Dienst zu thun und wurde 1850 durch den Legationsrath von Alten provisorisch ersetzt. Aber noch in diesem Jahre nahmen beide Herren ihre Entlassung, sodass von nun an v. Malortie alleiniger Intendant blieb; ihm zur Seite Erlaucht v. Platen als Orchesterchef. Durch die neue Intendanz wurde die Stellung des Directors v. Perglass und durch einen vierteljährigen Urlaub der erkrankten Nottes die Oper lahm gelegt. Da auch Frau Liebe abging, standen eine Zeit lang nur die Damen Steinmüller und Turba zur Verfügung. Dann kamen die Coloratursängerin Pruckner und für Kremenz der Bassist Conradi hinzu. Nach Rückkehr der Nottes wurden ihr an einem Tage vier Partien zugetheilt, und Marschner bat den Director, mit ihr Morgens 10 Uhr Probe zu Jessonda, ½12 zu Othello und um ½4 Clavierprobe zur Weissen Dame anzusetzen; ein Beweis, dass Marschner auch in vorgerückten Jahren nicht geringe Anforderungen an sich selbst und das Personal stellte. Privatim studirte die Nottes mit Langer.

Da der Hof in den beiden letzten Jahren häufig in Trauer versetzt war, fielen die Festvorstellungen an den königl. Geburtstagen und damit eine neue Oper aus. Der 80jährige König hatte aber die Freude, sein vierjähriges Enkelkind, den Erbprinz Ernst August zum ersten Mal mit ins Theater zu nehmen, wobei das Zauberspiel „Donauweibchen“ angesetzt war (8. März). Es kamen nur Auber's „Haydee“ und „Macbeth“ von Verdi als Novitäten heraus, beide ohne besonderen Erfolg. Etwas Klimbim machte Frau v. Marra-Vollmer, welche als Gast in „Robert der Teufel“ gleichzeitig die Isabella und Alice, jedoch mit wenig Beifall sang.

Triumphe feierte Marschner mit dem neu in Scene gesetzten „Vampyr“ sowohl hier, wo die seit sechs Jahren nicht gegebene Oper mit dem Ehepaar Steinmüller und Sowade besetzt war, als auch in Dresden. Von dort berichtete Ed. Devrient, welcher die Oper zum ersten Mal sah, an Marschner, dass Mitterwurzer als Vampyr wie überhaupt die ganze Aufführung ausserordentlich gewesen sei, und Reissiger fügte hinzu, dass beim Hochzeitsgesange im Finale des 2. Actes Alles geweint habe.

„Nun — schrieb Marschner an Hofmeister — es freut mich auch jetzt noch zu hören, dass mein begeistertes Streben für die Kunst nicht ganz erfolglos war, wenngleich mich früher dergleichen mehr erwärmt hätte. Aber was hat das zu bedeuten? Jubelt die Masse morgen nicht — einem Schafskopf eben so laut zu? Und wo liesest Du von mir dergleichen Erfolge, während Du von anderer Leute durchgefallenen Opern Monate lang Abhandlungen in allen bezahlten und Freundes-Blättern lesen kannst, wie so etwas eigentlich noch nicht dagewesen und dagegen Alles Andere nur Quark, ja Beethoven vielleicht gar nur ein klein winziger Anfang von dem Mordkerl sei! [R. Wagner]. Ach, geh' mir mit all den Zeitungen und Publikümmern. Ich weiss seit Fink schon genau, was davon zu halten ist. Als der Neid und die Dummheit mir nachsagten, ich sei eine Art Nachtreter von Weber, da wusste ich doch, wie viel davon zu halten, und dass ich ein gut Stück weiter vor getreten sei, und dass ich Punkte berührt hatte, die von ihm unerörtert gelassen waren. Aber was ereifere ich mich denn gegen Dich, der Du recht gut weisst, dass ich nicht nöthig habe, mich für einen Goethe'schen Lump zu

halten. Es giebt ja davon so entsetzlich viele, dass ich nicht nöthig habe, sie durch mich selbst noch zu vermehren." Schon im Jahre 1823 hatte sich Marschner gegen die ihm vorgeworfene Nachahmung Weber's gewehrt: „Wo in aller Welt aber steckt die Aehnlichkeit [der Ouverture zu Lucretia] mit dem Freischütz?. . . . Wer kann dafür, dass ich dieselben Motive dazu als Weber hatte? Uebrigens hatte ich die Sache gemacht, ehe ich eine Note vom Freischütz gehört hatte." Jene Ouverture wird bereits in einem am 2. Februar 1822 an Hofmeister eingeschickten Verzeichniss seiner Compositionen aufgenannt. Dieselben Motive! Mag auch häufig zwischen Componisten eine kleine Anleihe vorliegen, so werden doch zwei ein und denselben Gedanken haben können. Die Anfänge von Suschen's Arie in Marschner's Singspiel „Der Holzdieb" (1825): „im Mai, im Mai" und von Orsino's Trinklied in Lucrezia Borgia (1834) gleichen sich wie ein Ei dem anderen. Sollte aber das unscheinbare Taschenbuch Polyhymnia, von Marschner und Fr. Kind für Privatbühnen und Freunde des Gesanges herausgegeben, in welchem der Holzdieb erschienen war, Donizetti in Neapel bekannt geworden sein?

Zum dritten Mal lief das Sommertheater der Hofbühne den Rang ab, indem auf der Marieninsel, welche vor „Stumme" und „Norma" nicht zurückschreckte, zum ersten Mal (17. Juli) und mit andauerndem Erfolge der „Prophet" unter Capellmeister Schöneck gegeben wurde! Die Hofbühne sparte sich die Oper für das neue Theater auf.

Mehrere Gastspiele hielten im Jahre 1851 das Interesse wach. Die berühmte de Castellan sang in der „Nachtwandlerin", „Lucrezia" und „Barbier" und zwar italienisch, die Uebrigen deutsch; ja was noch komischer war, Mertens in den beiden ersten Acten der Nachtwandlerin italienisch und im dritten Act wieder deutsch. Im Barbier legte die Sängerin die Violin-Variationen von Rode ein. Ihr zu Ehren verwandelte sich nach Schluss der Lucrezia die Scene in eine Laube mit Altar und Inschrift, um welchen die Balletdamen als Genien figurirten. Dann kamen kurz nach einander zwei Sänger der Wiener Hofoper. Ander verfügte über einen schönen, kräftigen, auch in der höchsten Lage sicher und leicht ansprechenden Tenor; die Aussprache war so deutlich, dass der Wiener Dialect etwas störte. Er sang Stradella, Lyonel, Hernani mit mehrfachen da capo's und zeigte als Edgardo seine Befähigung als dramatischer Künstler. Der Bassist Staudigl vereinigte mit einer grossen, starken Tiefe voll Wohlklang ein sehr gewandtes Spiel und hatte als Leporello, Caspar und Marcel den gleichen enthusiastischen Beifall.

Mit Interesse sah man der Oper des neu engagirten Concertmeisters Hellmesberger entgegen: „Die beiden Königinnen oder die Begegnung in Helsingör." Dieselbe neigte nach der komischen Seite hin, und die Musik lehnte sich an französische Vorbilder, war reich an gefälligen Melodien und zeigte technische Gewandtheit; der Charakter der beiden Königinnen von Schweden und Dänemark war gut individualisirt. Die Ouverture, das beste der Oper, musste wiederholt werden, fast alle Nummern wurden rauschend applaudirt, und der 22jährige Componist am Schluss gerufen; auch die Kritik war günstig. Allein was nützt der Sieg, wenn man das Schlachtfeld nicht behaupten kann; die Oper kam nicht über eine Wiederholung und der Componist nicht über ein Honorar von 32 Thlr. hinaus. Anfänger mussten überhaupt froh sein, wenn ihr Erstlingswerk zur Aufführung angenommen wurde. Die Angabe, dass Hellmesberger auch seine Oper „Die Bürgschaft" hier herausgebracht habe, ist irrthümlich. Da er contractlich Marschner in Behinderungsfällen zu vertreten hatte, jedoch in der Operndirection nicht eingefuchst war, musste er zu seiner Uebung in jedem Monat mindestens einmal eine Oper, vorzugsweise eine italienische, dirigiren. — Verdi war der Liebling des Hofes, sodass Marschner bereits am Tage nach der wenig erfolgreichen Première des „Macbeth" dessen „Luise" verschreiben musste, was ihm sehr unerquicklich war. Diese entpuppte sich nun als eine Verhunzung von Schiller's „Kabale und Liebe", wobei der Stadtmusikus zum Invaliden umgemodelt war; die Oper wurde trotz Frau Nottes in der Titelrolle nicht

einmal wiederholt, was immerhin sehr selten war. Nicht viel besser ging es dem längst vergessenen „Bravo“. Die Musikfreunde frohlockten über den seit 22 Jahren nicht gegebenen, neu einstudirten „Titus“; allein das Werk hatte sich überlebt. Ein gleiches Schicksal war dem „Kalif von Bagdad“ beschieden. — Marschner hatte sich an Mitterwurzer's Heiling in Hamburg erfreut und war vom Kronprinzen und dessen Gemahlin im Sommer dringend nach Norderney eingeladen, sodass er nicht umhin konnte, mehrere Wochen dort zuzubringen.

Im Ballet herrschte viel Abwechselung. Man bewilligte sogar dem Personal eine Benefizvorstellung, in deren Ertrag Rathgeber, Frau Mertens, die hinzugetretenen Solisten Dumar und Frl. Dietrich nebst dem Corps sich theilten. Die berühmte Taglioni glänzte mit ihrem Collegen Gasperini aus Berlin in einer Scene aus „Das hübsche Mädchen“; dagegen bot die Balletmeisterin Weiss mit ihren 48 kleinen Mädchen von fast allen Nationen eine mehr auf marionettenhafte Dressur hinauslaufende Leistung, wobei geschmackvolle Gruppirungen und prachtvolle Costüme die Hauptsache waren.

Mit dem Tode des 81 jährigen Königs Ernst August am 18. November wurde das Theater geschlossen. Um die eingebüssten Vorstellungen wieder einzuholen, spielte man seitdem auch Dienstags, sodass nur der Sonnabend frei blieb; von nun an wurde das Theater in der ganzen Osterwoche, am Oster- und Pfingstsonntage geschlossen. Marschner war darüber im Klaren, dass mit dem Tode des Königs sich mancherlei ändern würde; ob aber zu seinem Nachtheil, sei sehr zu bezweifeln.

Wir reihen die ersten Monate des Jahres 1852 bis zur Eröffnung des neuen Theaters hier an. Nach dem Misserfolge von „Der Weibertausch“ wurde die grosse romantische, vieractige Oper „Austin“ von Marschner, welche er im Juli des vorigen Jahres vollendet hatte, als letzte Novität im alten Theater gegeben. Der Dichter ist zu seinem Glück nicht genannt; es war Marschner's Gattin Marianne, wie mir von seiner Nichte, Frau Schuselka-Brüning, bestimmt versichert ist. Die Handlung, deren grössester Theil hinter der Scene lag, war unklar, und das ganze Buch strebte einer musikalischen Composition entgegen. Weder der geniale Uebermuth aus dem Vampyr, der romantische Duft des Templer, die gemässigte Leidenschaftlichkeit des Heiling, noch Marschner's besondere Stärke, der Humor, waren in dieser Oper anzutreffen. Fortreissende Melodien fehlten, und die Chöre, obschon von frischem Leben, litten an zu starker Instrumentation. Im Grossen und Ganzen fehlte die sprudelnde Schöpferkraft der Jugend; aber Marschner selbst hielt, wie fast jeder Autor sein letztes Werk, den Austin neben Heiling für seine gelungenste Arbeit. Die Hauptrollen hatten Sowade als Austin mit Frau Nottes als Donna Corisande. Die Aufführung der mit grosser Pracht in Scene gesetzten Oper war sehr gut, und Marschner wurde wiederholt gerufen; allein von rechter Wärme schien das Publikum doch nicht beseelt zu sein, da die Misserfolge seiner letzten Opern dasselbe etwas kälter gestimmt hatten. Die Seufzer und die Thränen kamen, um mit Heine zu reden, hintennach: es wurden der Zuschauer immer weniger, und die Oper erlebte im Ganzen nur sechs Aufführungen, kam auch über Hannover nicht hinaus. Hofmeister jun., welchem Marschner die Oper für 800 Thlr. angetragen hatte, war bereits nach der ersten Aufführung zu der Ueberzeugung gelangt, dass das Publikum kein bleibendes Interesse an dem Werk nehmen könne; er bot Marschner ein Compagniegeschäft an, was dieser jedoch ablehnte, da er nicht Künstler und Kaufmann zugleich sein könne. (Auch nach Marschner's Tode wollte kein Verleger den Austin übernehmen.) Wenige Wochen nach jenem Misserfolge wurde er obendrein noch von einem Schicksalsschlage getroffen, indem er seinen Sohn Robert im 15 Lebensjahre verlor. Die Sehnsucht nach der Heimath führte ihn während der Sommerferien nach Zittau.

Noch einmal kam ins alte Theater eine berühmte Sängerin: Henriette Sontag. Sie hatte einige Monate vorher in Frankfurt gastirt und „namentlich in der Nachtwandlerin und Tochter des Regiments mit einer Hingebung an die Rolle und einem

Aufwand leidenschaftlicher Mimik gespielt, welche beweisen, dass sie sich auf der Bühne und unter dem fanatischen Beifall, der ihr wurde, mehr zu Hause fühlte, als in der gräflichen Wirklichkeit . . sie ist in allen Salons zu treffen, empfängt nach 3 Uhr die haute volée von Frankfurt und erregt die Unzufriedenheit der Kellner im Hôtel de Russie dadurch, dass sie erst um halb zwei mit kaltem Champagner zu Nacht speist". Dieser Bericht stammt aus der Feder Bismarck's, des damaligen Bundestagsgesandten in Frankfurt. Madame Sontag, wie sie genannt wurde, trat als Nachtwandlerin, Regimentstochter, Susanne und Rosine auf. Hinter einer anmuthigen Erscheinung von jugendlichem Ansehen verbargen sich ihre 48 Jahre. In glockenreinen Tönen überwand sie mit fabelhafter Leichtigkeit die schwierigsten Passagen; die Form ihres Gesanges war unübertrefflich, und ihr anmuthiges Spiel entzückte. Als ihre beste Rolle galt die Regimentstochter, in welcher sie Polka-Variationen von Alari einlegte. Allein eine ungeschminkte Naturwahrheit wurde im Gesange vermisst, und ihre Rosenarie im Figaro blieb kalt wie Marmor, sodass sie damit in schroffen Gegensatz zur Nottes als Gräfin trat, bei welcher jeder Ton wahre und warme Empfindung aussprach. In einem damals erschienenen Scandalartikel des 22jährigen H. v. Bülow hiess es, dass bei der Sontag Poesie und Passion durch völlige Abwesenheit glänzten; die Tänzerin Lucile Grahn habe mehr Musik in ihren Fussspitzen als die Sontag. Der Enthusiasmus in jener Figaro-Vorstellung wurde wesentlich dadurch erhöht, dass das junge Königspaar zum ersten Male nach dem Tode Ernst August's sich im Theater zeigte (2. Mai).

Nach einigen Gastspielen behufs Engagement für das neue Theater (Boschi, Geisthardt, Zenkgraf) ging es ans Abschiednehmen: die Damen Pruckner, Pollack, die Sänger Conradi, Mertens, Steinmüller nebst Gattin traten aus. Zur eigentlichen Abschiedsfeier kam es nur bei Frl. Turba, welche in den 11 Jahren ihres Hierseins mit einer kaum zu ersetzenden Vielseitigkeit beim Publikum ausserordentlich beliebt geworden war und nun in der talentarmen Zeit auf höheren Befehl, wie es hies, verabschiedet wurde. Bei ihrem letzten Auftreten als Page in den Hugenotten wurde sie durch den Applaus und zahllose Kränze so gerührt, dass sie die Cavatine nicht singen konnte. Das einzige Mitglied vom Damenpersonal, welches blieb, war Frau Nottes. Sie wünschte stets erste Sängerin zu sein und als solche beschäftigt zu werden, worauf man ihr erwiderte, dass der König ihre Stellung nicht verändern wolle, aber eventuell noch eine erste dramatische Sängerin engagiren werde; derselbe würde wahrscheinlich, da die Oper sein grössester Genuss sei, auch die Besetzung der ersten Partien selbst bestimmen. Die Nottes wurde viel beschäftigt; dass sie aber binnen sechs Tagen Austin, Hofconcert, Don Juan und Hugenotten singen sollte, war ihr denn doch zu viel. In der Hamburger Reform erschienen Schmähartikel gegen sie und andere Mitglieder, in Folge dessen gerichtliche Schritte eingeleitet und der Nottes lebhafte Ovationen gebracht wurden.

Die Saison ging zu Ende; am 27. Juni 1852 war die letzte Vorstellung im alten Hoftheater. Für diesen Abend war das grösseste dramatische Kunstwerk, welches in Hannover geschaffen war, „Hans Heiling", angesetzt; allein die Oper wurde wegen Heiserkeit Steinmüller's abgesagt. Statt dessen gab man in dem schwach besetzten Hause die beiden Lustspiele „Buch III, Capitel 1", „Ein Arzt" und zum Schluss ein komisches Ballet von Rathgeber „Das nächtliche Rendezvous".

---

2. Concerte.

Bei Marschner's Dienstantritt im Jahre 1831 bestand das Orchester, welchem Erlaucht Graf von Platen vorgesetzt war, aus 26 Musikern (s. Oper). Werthvolle Geigen waren in demselben vorhanden: Maurer besass 1 Ant. Stradivari und 1 Amati, Nicola

1 Magini, Gantzert 1 Guadagnini, Pott 1 Guarneri, König 1 Guadagnini. Ausserdem hatten der Herzog von Cambridge 3 Ant. Stradivari und 2 Amati, Graf Platen 1 Ant. Stradivari, 1 Rudger, 1 Amati und 1 Stainer, der Fabrikant Hausmann 2 Ant. Stradivari. Also 17 exquisite Violinen in der kleinen Stadt!

Die nächsten Jahre brachten einige Personalveränderungen. Der Geiger Pott, welcher um den Titel eines Concertmeisters eingekommen und vom Orchesterchef wegen Selbstüberschätzung abgewiesen war, wurde vier Wochen später Hof-Capellmeister in Oldenburg (1832). Aus dem Geiger König wurde ein Cichorienfabrikant; er gründete mit seinem Stiefsohn Ebhardt die hier noch jetzt bestehende Doppelfirma. Marschner zog zwei junge Musiker herbei (1832): den Fagottisten Schmidtbach aus Leipzig, welcher mit schönem, vollen Ton sich um sein Instrument verdient machte, indem er, nach unzähligen Experimenten von Bohrungen und Anbringen von Hülfsklappen, noch die hohen Töne H bis E, wenn auch nicht ganz rein hervorbrachte und durch Aenderung der Mundstücke den Ton verbesserte. Sodann den Geiger Anton Wallerstein aus der Dresdener Hofcapelle. Als Jude hatte er dort Zurücksetzungen zu erleiden gehabt und war durch die katholische Geistlichkeit von Kirchenconcerten ausgeschlossen. Er kam vom Regen in die Traufe. Auch hier wurde ihm bald die Aussicht auf lebenslängliche Anstellung genommen, und als der junge Prinz Georg von Cumberland sich von Berlin aus für ihn verwendete, wurde ihm zurückgeschrieben, dass Wallerstein's Judenthum die Anstellung verhindere. Dabei blieb es auch, als Prinz Georg König geworden war.

Mit der Gründung eines „wirklichen Hoftheaters" wurde das Orchester um 15 Musiker vergrössert und der Etat von 5200 auf 11 300 Thlr. erhöht. 1842 war der Bestand folgender: 4 erste Violinen (Nicola, Gantzert, Stumpf, Kolbe), 6 zweite Violinen (Klingebiel, Osten, Wallerstein, Staude, Witte, Kaiser), 3 Bratschen (Stowiczek, Vahlbruch, Vaas), 4 Cellos (Prell, Matys, Lindner, Wedemeyer), 3 Contrabässe (Bellmann, Kyber, Kirchner), 2 Flöten (Heinemeyer, Kuhn), 2 Clarinetten (G. Seemann, Albes), 3 Oboen (Rose sen., Rose jun., Willige), 2 Fagotts (Schmidtbach, Schröder), 4 Waldhörner (Lorenz, Bachmann, Schriever, Koch), 2 Trompeten (Sachse, Hoth), 3 Posaunen (Haake, Schulz, Barthe), 1 Pauke (Götze), 1 Harfe (Frl. Pingel). Für dieses 40 Mann starke Orchester reichte der Etat nicht mehr aus. Die Lage der Musiker war eine traurige, und es gab keinen Theil der Hofdienerschaft, wie überhaupt kaum eine Berufsart, welche abspannender, mühseliger war und dabei verhältnissmässig so schlecht bezahlt wurde. So blieb es auch später noch in Deutschland. Als in den 50er Jahren Marschner wegen eines Anfängers, der sich der Musik widmen wollte, um Rath gefragt wurde, antwortete er, dass wenn in einem jungen Manne nicht ein grosser Genius vorhanden sei, dessen Unterdrückung allerdings ein Verrath an der Gottheit und Menschheit sei, derselbe sich lieber jedem anderen Fache als dem der Musik widmen solle, die ihren Jüngern stets nur einen ebenso kärglichen als unsicheren Unterhalt gewähre. Obendrein hatte der Dienst zugenommen, da anstatt zwei Opern wöchentlich drei angesetzt wurden. Der König fand eine Gehaltserhöhung für billig und nothwendig und brachte den Etat auf 16 500 Thlr.; Marschner und sieben Hofmusiker erhielten Zulagen. Gleichzeitig ging ein langjähriger Wunsch Platen's, das Orchester mit einigen Geigen zu verstärken, in Erfüllung, wogegen die Intendanz sich immer sehr gesträubt hatte. Der Kronprinz wünschte durchaus 24 Geiger, es kamen aber nur 4 hinzu. Nachdem Meyerbeer demselben auseinandergesetzt hatte, dass ein Orchester ohne Viola d'amour und Bassclarinette nicht gut bestehen könne, wurden auch diese angeschafft, erstere aus dem Nachlass des Oberbürgermeisters Deetz in Berlin. Im übrigen benutzten die Musiker meist ihre eigenen Instrumente und mussten für deren Unterhalt sorgen. In der Folge wurden die Hofmusiker beim Auftreten von Seiltänzern, Taschenspielern vom Theaterdienst befreit; desgleichen im Freiheitsjahre von der Bürgerwehr. Als am 21. September 1848 die

Dresdener Hofcapelle ihr 300jähriges Bestehen feierte, sandte man Marschner und vier Orchestermitglieder als Deputation dorthin.

Die Concertmeister in dieser Periode (1831 bis 1852) waren Maurer, Bohrer, Lübeck und Hellmesberger. Ihnen lag die Direction der Instrumentalmusik in den Abonnementsconcerten ob, während Marschner die Gesangvorträge zu leiten hatte.

Concertmeister Maurer.

Maurer's Thätigkeit erstreckte sich nur noch auf die Jahre 1831 und 1832, wo die Abonnementsconcerte im Ballhofsaale stattfanden. Ausser von Beethoven und Mozart wurden Symphonien von Ries, Nohr, Moscheles, Maurer, Onslow, auch Marschner's im April 1823 componirte Es dur Symphonie, letztere am 26. März 1831 gespielt. Eine Laiennotiz lautet, dass von dem aus vier Theilen bestehenden Werke Menuett und Rondo am meisten angesprochen hätten und letzteres manche Anklänge an die Ouverture zur Zauberflöte habe. Im Bereich der Ouverturen stand Cherubini obenan; sodann Ries (Don Carlos, Räuberbraut), Reissiger (Felsenmühle), nebst Maurer und Nicola mit den früher erwähnten. — Unter den Solisten spielte Maurer meist eigene Concertanten und Fantasien über Opernmotive, aber auch das Violin-Concert von Beethoven; wie es scheint, zum ersten Male in Hannover (15. Januar 1831). Man rühmte dabei seine technische Gewandtheit, fand aber die Cadenz ungewöhnlich lang und ermüdend. Ausser dem Geiger Müller aus Braunschweig und einem blinden Fagottisten Weidinger wirkten nur hiesige Hofmusiker mit: Pott, Prell, Matys, Heinemeyer, Seemann, Rose. Schmidtbach führte sich mit einem eigenen Adagio und Polonaise, Wallerstein mit einem Concertino von Kalliwoda auf einer ihm vom Herzog von Cambridge geliehenen Amati-Geige ein. In die Gesangvorträge theilten sich die Hofsänger Rauscher, Gey, Sedlmayr mit den Damen Groux, Bothe, Dröge, Beraneck und den an der Oper gastirenden Sängerinnen Grünbaum und Tochter; ausserdem der hervorragende Tenorist de Vrügt aus Amsterdam. Neu waren ein Duett aus C. M. v. Weber's „Sylvana" und ein Terzett aus Marschner's „Lucretia".

Besonderen Reiz hatten die Benefizconcerte von Marschner und Maurer im Jahre 1832. Jener brachte am 14. Januar vier Novitäten „les adieux, l'absence et le retour" von Beethoven, die Heilingouverture, Cavatine und Terzett aus seiner Oper „Des Falkners Braut". Neu war auch seine grosse Festouverture (op. 78) zum Geburtstage des Herzogs von Cambridge, in welcher das Hauptthema „God save the King" in allen möglichen Nuancen durchgeführt war. Weniger ergriffen als der gefeierte Herzog war R. Schumann davon, welcher vor Marschner's Talent jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen hatte, aber nicht vor dieser Ouverture, die zu den Juste Milieu-Compositionen gehöre; „lieber lauter Rossini's, als Leute, die es Allen recht machen wollen". Maurer liess seinen 12jährigen Sohn Wsewodor die Gesangscene von Spohr, seinen 8jährigen Alexander zum ersten Mal öffentlich Cello spielen und brachte Beethoven's Schlacht bei Vittoria. Dazu waren die Pauker und Trompeter auf der Galerie des Ballhofes aufgestellt und die grosse Donnermaschine aus dem Theater herbeigeholt. Die Kritik bemerkte, dass das darin vorkommende Rule Britannia nur für die englische Marine bestimmt sei, aber nie bei einer Landschlacht als Angriffsmarsch benutzt werde. Glänzend war ein Privatconcert der Signora Palazzesi mit einer Arie aus Meyerbeer's „Crociato"; man wollte seit der Catalani und Sessi solch' himmlischen Gesang nicht wieder gehört haben. Ausser der Clavierspielerin Blahetka aus Wien concertirten der Flötist A. B. Fürstenau aus Dresden, der Harfenist Alvers von der italienischen Oper in London und zwei geigende Wunderkinder Eichhorn, deren Vater das hier noch unbekannte „Basshorn" spielte. Die Singakademie brachte zum ersten Male Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge" und sein „Vater unser".

Maurer gab seine Stellung auf (Januar 1833) und siedelte nach Petersburg über. Man beklagte den Verlust des vortrefflichen Geigers und liebenswürdigen Mannes, welchem als Zeichen der Anerkennung die Weiterführung des Titel eines hannoverschen

Concertmeisters gestattet wurde. Das Solospiel wurde für die beiden nächsten Concerte dem Violinvirtuosen Lafont übertragen. Der Cellist B. Romberg hatte trotz seiner 60 Jahre noch immer das Feuer eines Jünglings; eine Kritik, welche er in einem Brief an Prell doch allzugut für sich ansah. Auch in diesem Jahre wusste Marschner sein Benefizconcert anziehend zu machen, indem er zum ersten Male die Ouverture zum „Sommernachtstraum" spielen liess und mit „la bella capricciosa, Adagio e Rondo brillant" von Hummel selbst als Pianist auftrat (9. März). Sein Spiel war correct. Es dürfte wohl das einzige Mal gewesen sein, dass derselbe hier öffentlich ein Claviersolo vorgetragen hat, obschon er in Verbindung mit anderen Künstlern, wenn auch selten, die Clavierpartie übernahm. Fürstenau kam wieder, liess seinen 9jährigen Sohn Moritz ebenfalls Flöte blasen und spielte selbst ein Duo mit Heinemeyer. Während bei jenem die Zartheit des Tons und Lieblichkeit im Vortrage hinriss, bewunderte man bei diesem die Kraft und Fülle des Tons, und bei beiden die ausserordentliche Technik. Grosse Erfolge hatten auch die Gebrüder Müller, deren Zusammenspiel in den hier so gut wie unbekannten Quartetten von Beethoven vollendet war. Braunschweig sandte auch seinen Capellmeister Methfessel, welcher eine eigene Ouverture dirigirte. In den Concerten der Freimaurerloge sangen verschiedene „Brüder", auch die „Schwester Marschner". Inzwischen war für Maurer ein neuer Concertmeister gefunden.

Concertmeister Anton Bohrer.

Bohrer, gebürtig aus München, hatte hier bereits 1825 concertirt und eine glänzende Virtuosenlaufbahn durch ganz Europa hinter sich, als er, 51 Jahre alt, auf Veranlassung des Fabrikanten Hausmann vor der Hand den Dienst eines Concertmeisters übernahm und dann unter denselben Bedingungen wie Maurer angestellt wurde (23. November 1835).

Während der Jahre 1834 bis 1841 wurden in 58 Abonnementsconcerten fast ein um das andere Mal eine Symphonie von Beethoven (26) gespielt, und zwar bis auf die 9. sämmtliche, wobei die 4. und 6. im Vordergrunde standen. Die übrigen Symphoniker waren Mozart (7), Ries (7), Onslow (5), Spohr (4), Kalliwoda (3), Mendelssohn (2), Haydn, Marschner, Lachner (je 1). Bei dieser durch Zahlen festgelegten Geschmacksrichtung ist die Bevorzugung von Ries und das Zurücktreten Haydn's am auffallendsten. Auch bei den Ouverturen stand Beethoven obenan; nächst denen der bekannten Operncomponisten wurden vereinzelt solche von Lindpaintner, Fesca, Kalliwoda u. A. aufgeführt. Von hiesigen Musikern brachten Nicola eine Ouv. pathétique und Gantzert eine Festouverture. Die wichtigsten Novitäten, welche Bohrer vorführte, waren Mendelssohn'sche Ouverturen: „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Zur schönen Melusine", „Hebriden"; ferner Weber's „Beherrscher der Geister", Beethoven's „Ruinen von Athen", Meyerbeer's Ouverture zu „Hugenotten" und Berlioz' „Vehmrichter". Ausser der Bereicherung mit Mendelssohn'scher Musik war es ein Verdienst Bohrer's, seinen Freund Hector Berlioz einzuführen, dessen genannte Ouverture ein solches Interesse erregte (26. Januar 1839), dass sie nach einigen Tagen in Bohrer's Privatconcerte wiederholt wurde.

Man war mit den Programmen sehr wohl zufrieden, weniger mit der Direction Bohrer's, welcher gelegentlich, wie bei Marschner's Reise nach Copenhagen, auch die Oper leitete. Bei einer Symphonie von Onslow „fuhr die Zwietracht unter die Geiger, die Einen fingen in A dur an, die Anderen der Vorschrift getreu in A moll. Wir glaubten nicht mehr der hannoverschen Capelle gegenüber zu stehen". Gross war denn auch der Jubel, als Marschner bei Abwesenheit des Concertmeisters Beethoven's C moll dirigirte. Andererseits galt Bohrer als einer der besten Quartettspieler Deutschlands, wirkte aber als solcher hier nie öffentlich mit. Man bedauerte, dass die Talente beider Männer nicht besser an richtiger Stelle ausgenutzt wurden.

Bohrer's Leistungen als Geiger wurden anfangs von der Partei Maurer bekämpft und erwarben sich erst nach und nach die volle Gunst des Publikums. Mit grössester

Reinheit und Technik verband er ein seelenvolles Spiel und glänzte vor Allem im Adagio, welche Vorzüge auch in Wien, wo er im Burgtheater auftrat, anerkannt wurden. Bohrer spielte viel eigene Compositionen, wenn auch nicht so häufig wie Maurer; er brachte das Beethoven'sche Concert, Spohr's Gesangscene und Werke seines Lehrers Kreutzer, sodann von Mayseder, Bériot, Viotti, Lafont, Rode, Kalliwoda. Von hiesigen Geigern traten Klingebiel und Osten, von Cellisten Prell und vereinzelt Matys auf, desgleichen zwei aus Dessau hinzugetretene Orchestermitglieder (1837): der Geiger Kolbe, welcher jedoch als Solist wenig Ruhm erntete, da Technik und Vortrag zu wünschen übrig liessen, und mit grösserem Erfolg der Cellist August Lindner. Viel Anklang fanden die Bläser. Heinemeyer, welcher einen Ruf nach Haag ausgeschlagen hatte, war während eines dreimonatlichen Aufenthalts in London (1838) sowohl in philharmonischen als eigenen Concerten, in Privatcirkeln der Königin und englischen Herzöge aufgetreten, und die Morning Post behauptete, ein so vollkommener Flötist sei in England noch nicht gehört. Dasselbe Urtheil fällte man in Copenhagen und Utrecht, wo seine Fertigkeit in Doppelgängen angestaunt wurde. Seemann holte sich Lorbeeren aus dem Berliner Schauspielhause, und Schmidtbach wurde von Schumann zu den ersten lebenden Fagottisten gezählt. Seemann und Rose hatten ihren Söhnen das gleiche Instrument gelehrt und spielten mit ihnen Duos, desgleichen Heinemeyer mit seinem 14jährigen Schüler Kuhn. Schliesslich kam noch der Waldhornist Lorenz zum Solospiel. Die Modecompositionen für Holzblasinstrumente waren Variationen, in denen technische Fertigkeit gezeigt werden konnte; doch kamen auch werthvollere Sachen hinzu, z. B. für Clarinette eine Fantasie von Beethoven, Polonaise von Weber und Allegro von Spohr. Für Fagott gab es von Weber ein Andante und Ungarese, wobei jedoch die vielen Passagen im Allegro nicht recht ansprachen, da für das grämlich ernsthafte Instrument doch nur getragene Musik am Platze sei. Auch Maurer hatte für Clarinette und Oboe componirt, und für die Flöte sorgten Fürstenau, Guillou, Heinemeyer, letzterer mit Hülfe von Stowiczek.

Von nun an wurden häufiger fremde Virtuosen zu den Abonnementsconcerten herbeigeholt. Der Geiger Molique, ein kleiner, corpulenter Mann mit rothem, kugelrundem Gesicht spielte sehr gediegen, aber uninteressant (1834); sodann die Geiger Mittermayer, Blagrove und Tomasini. Aufsehen erregte der junge Cellist Menter aus München mit einem Concert, welches Molique für Violine geschrieben und Kummer für Cello bearbeitet hatte; auch der Cellist Cyprian Romberg aus Petersburg. Am Clavier sassen mehrere Wunderkinder, an denen jene Zeit überreich war. Nach Louis Lacombe mit seiner Schwester Felicie kam in Begleitung ihres Vaters ein 16jähriges, zartgebautes Mädchen mit blassem, aber interessantem Gesicht, Clara Wieck. Sie gab drei Concerte im Hanstein'schen Saale (zuerst am 22. Januar 1835), spielte auch im Abonnementsconcerte und führte hier Chopin's Musik ein: Finale aus E moll-Concert, Etude F dur, Notturno, Rondo op. 16 und Mazurkas. Ausserdem spielte sie Sachen von Pixis, Herz und von sich einen Hexenchor und Capriccio. Ein Beifallssturm folgte auf den anderen; man bewunderte ausser der Riesentechnik auch ihre höhere geistige Auffassung. Das junge Mädchen schrieb für die Autographensammlung von Harrys unter einige Takte des Capriccio die schönen Worte: „Wer sein Leben höher achtet als seine Kunst, wird nimmermehr ein Künstler". Tüchtig war auch Miss Rovena Anna Laidlaw, Pianistin der Königin von Hannover. Wunderkinder lieferte ferner die Familie Lewy aus Wien: der 9jährige Richard spielte wie der Vater Waldhorn, die 12jährige Melanie (später Gattin des berühmten Harfenisten Parish-Alvars) Pedalharfe und der 15jährige Carl Clavier. Neben der Guitarre kam auch die Mandoline ins Concert. Fr. Stoll aus Wien führte ein grosses Guitarren-Concert mit Begleitung des ganzen Orchesters auf, und die Mandoline wurde durch Vimercati aus Mailand bekannt (1836). Auf diesem Instrument in Begleitung von zwei Guitarren ermöglichte Reggi sogar die Ouverture zum „Barbier von Sevilla".

Die Gesangsvorträge bestanden grösstentheils aus italienischen Arien und Duetten. Beliebt waren auch Sachen mit obligater Begleitung von Geige, Flöte oder Clarinette, wie die Romanzen „la philomèle“ von Panseron, „Trost des Mitgefühls“ von Kummer, beide mit Flöte, und eine Ballade von Huth „Der Reiter und sein Liebchen“ mit Begleitung von Blasinstrumenten. Immer häufiger wurden von nun an Liedervorträge, welche Holzmiller sehr geschmackvoll zu Gehör brachte. Besonderen Erfolg hatte er mit dem 1839 erschienenen Liede von Marschner „Liebchen, wo bist du?“ welches so populär wurde, dass der Componist jedesmal, wenn er dazu ans Clavier trat, mit Beifall empfangen wurde.

In den Privatconcerten benutzte Marschner seine Benefize dazu, um einen Vorgeschmack von seinen neuen Opern „Schloss am Aetna“ und „Bäbu“ zu geben; auch leitete er seine hier noch unbekannte Ouverture zum „Prinzen von Homburg“ (14. Januar 1837). Dann kamen seine „Klänge aus dem Osten“ (op. 109) mit von ihm selbst zusammengestellten Versen, womit er eine neue Gattung von Concertmusik in Form eines kleinen musikalischen Drama's einführte (23. November 1839). Die Klänge bestanden aus a) Ouverture für grosses Orchester, b) Lied Massur's und Zigeunerchor, c) Assad's Notturno, d) Maisuna's Liebeslied, e) Räuberchor, f) Maisuna's Flucht und Klage, g) „Wiederfinden“, Zwiegesang von Maisuna und Assad. Frau Gentiluomo, Holzmiller und Steinmüller sangen die Solis.

Marschner bot die Composition Mendelssohn in Leipzig zur Aufführung an und schrieb nach der Zusage an ihn folgenden Brief:

Hannover, d. 13. Sept. 1840.

Mein theurer Freund!

Hofmeister hat mich von Ihrer freundlichen Antwort, meinen Wunsch, die Klänge aus Osten in Ihren Concerten aufgeführt zu sehen, betreffend, benachrichtigt, und ich bekenne mich dafür zu grossem Dank verpflichtet. Unter Ihrer Leitung wird und muss das kleine Monstrum effectuiren, gelingt es Ihnen nur, einen wohltönenden Tenor dafür zu gewinnen. Meine Absicht bei dieser Concertmusik liegt ziemlich klar zu Tage. Dem immer und immer wiederkehrenden welschen Ariengeklingel wollte ich versuchen, etwas entgegenzustellen, das, wird die Idee auch von anderen benutzt und verbessert und weiter ausgeführt, im Stande wäre, deutschen Ohren besser zu behagen und so echt deutschen Instituten, wie unsere deutschen stehenden Concerte, besser anzustehen. Zugleich glaub' ich, deutschen Componisten (natürlich nur in dem Fall, als die Sache oder vielmehr dieser Versuch gefällt) ein neues und jedenfalls weiteres Feld, als eine gewöhnliche Concertarie bietet, eröffnet zu haben. Freilich laufe ich Gefahr, als voranspringender Hammel und desshalb, weil es nur noch ein Versuch zu nennen, als Märtyrer zu fallen, kann nicht vorweg eine Art Verständniss vermittelt werden. Um dieses nun spreche ich Sie an, und deshalb hab' ich mich hier etwas weitläufig darüber ausgesprochen. Es liegt mir mehr an der beifälligen Aufnahme (und später Durchführung) der Idee, weil dadurch dem einzigen Uebel unserer Concerte abgeholfen werden könnte, als an dem Beifall, den mein Versuch erringen oder gar verdienen mag. Hier freilich hat das Ding so sehr gefallen, dass es im nächsten Concerte wiederholt werden musste; und in Breslau, wo es Seydelmann in seinem Concerte gab, wurde es ebenfalls sehr günstig aufgenommen. Das Alles aber berechtigt mich nicht zu gleicher Hoffnung in Leipzig, wo ich (durch die Malice des Hrn. Ringelhardt) wohl ein wenig in Vergessenheit gekommen bin. Eins nur ängstigt mich, und das ist der Text, der bei Ihnen gedruckt wird, und der von mir selbst, weil hier nicht einmal ein leidlicher Versemacher ist, der mich verstanden hätte, zusammengestoppelt worden ist. Jetzt habe ich Hoffnung auf einen besseren. Dingelstedt war hier und versprach mir ihn — kurz, ich will vertrauen, denn ich habe die Sache in Freundeshand gelegt!

Aber ich habe noch eine Bitte. Verlieren Sie nur nicht die Geduld!

Ich habe ein Trio für Piano, Viol. und Cello geschrieben, das ich gern herausgäbe. Ich sende es nach Leipzig. Möchten Sie sich wohl entschliessen, es einmal, natürlich nur im Fall es Ihnen zusagt, in David's Quartettabenden zu spielen? Ich dürfte dann um so besser Absatz damit haben, und daran liegt mir (leider) viel.

Erfreuen Sie mich doch ja durch ein paar Worte. Ich lebe hier so isolirt, dass es mir wohl thut und meine Seele erwärmt, wenn ich direct etwas von Männern und Collegen, wie Sie, mein Felix! vernehme. Meine hiesige Stellung gleicht gar sehr einem mit Blumen überdeckten Grabe!

Mit den herzlichsten Grüssen für Sie und Ihre Frau Gemahlin von mir und meiner Frau, sage ich Ihnen Lebewohl und bitte manchmal in Liebe zu gedenken

Ihres
aufrichtigen Freundes
Heinrich Marschner.

Mendelssohn liess die Klänge aus dem Osten sogleich im Concert am 22. October nach dem Manuscript aufführen. Schumann schrieb darüber: „Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Componist ermuthigt fühlte, den Andere nur weiterzuführen brauchen, um den Concertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern." Durch Alles das wurde bei Marschner eine unwiderstehliche Sehnsucht nach Leipzig angeregt. In jenem Benefizconcert (23. Nov.) liess er auch Beethoven's Musik zu „Egmont" zum ersten Mal vollständig spielen; mit declamatorischer Begleitung von Mosengeil, gesprochen von C. Devrient. Frau Gentiluomo sang Clärchen's Lieder, aber ohne jeden Ausdruck. Bei einem anderen Benefiz führte Marschner als Novität die C dur-Symphonie von Schubert mit ihren himmlischen Längen auf (1841).

Jene Zeit war reich an Marschner's Gesangscompositionen: es entstand das berühmt gewordene Chorlied, die „Liedesfreiheit" („Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder", 1834), sodann zwölf von H. Stieglitz unter dem Namen „Bilder des Orients" für eine Singstimme, dem Intendanten Graf v. Redern in Berlin gewidmet (1835). Von diesen war Schumann ganz begeistert: „erlabe sich Jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik, hier lebt und flüstert Alles, fühlt sich jede Silbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich . . . wo man nur aufschlägt, scheint sich Reiz, Frische, Eigenthümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Seiten hin zu steigern, dass ich nicht weiss, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister!" Erwähnt ist bereits sein „Liebchen, wo bist du?" aus einem Liederheft mit Texten von Reinick. Auch ein neckisches Rondo scherzando für Clavier zu vier Händen (op. 81) kam heraus (1836) und wurde von ihm als Henry Marschner mit scherzhafter Selbstkritik den schönen Damen und Herren in der „Posaune" zum Kauf angepriesen u. s. w.

Bohrer's Privatconcerte gipfelten in der ersten Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven (9. April 1836) und dessen Septuor (29. Februar 1840) im Ballhofe. Die Chöre in der Symphonie wurden von der Singakademie, die Solis von den Damen Franchetti, Bothe nebst Rauscher und Gey gesungen. Man dankte Bohrer für die That, fand aber nach dem ersten Eindruck, dass neben vielem Herrlichen sich auch manches Bizarre in der Symphonie finde, sodass man keinen klaren, befriedigenden Totaleindruck gewönne. Dagegen sprach das Septuor mit starker Besetzung sehr an. Zu wiederholten Malen erdröhnte in den Concerten des Capell- und Concertmeisters der Donner der Schlacht bei Vittoria, wohl als Speculation auf eine gute Casse. Für das Mozart-Denkmal in Salzburg gaben Bohrer und Enckhausen mit der Singakademie ein Concert, in welchem einige Sätze aus Mozart's Davidde penitente und dessen Missa pro defunctis gesungen wurden (1837). Bohrer führte seine Gattin Fanny, geb. Dülken und Tochter

Sophie als Clavierspielerinnen ein, und mitunter spielten Vater, Mutter und Tochter an demselben Abend. Sophie Bohrer kam zuerst im 7. Jahre an die Oeffentlichkeit mit Etuden von Cramer, spielte im 11. eine grosse Fantasie von Thalberg und ein Jahr später bereits das Es dur-Concert von Beethoven.

In Privatconcerten traten viele gute Clavierspieler auf. Ihre Zahl schwoll in den 30er Jahren schon so an, dass nur hervorragende Leistungen dem Publikum genügten, denn die Technik war bereits von Thalberg und Liszt zu einer schwindelnden Höhe gebracht. Ausser Clara Wieck (S. 128) machte Louise Dulken mit dem neuesten grossen Clavierconcert Mendelssohn's Aufsehen, und der Clavierlehrer Berthold Damcke brachte, bevor er seine Vaterstadt Hannover verliess (1835), ein Clavierconcert von Hummel und als Novität eine grosse Czerny'sche Fantasie für vier Claviere mit Orchester zu Gehör. Aus Wien kam der junge Aloys Tausig und hatte mit Fantasien seines Lehrers Thalberg rauschenden Beifall; desgleichen Th. Döhler mit Bravour-Variationen. Staunenswerthes leistete auch Al. Dreyschock in Ausbildung seiner linken Hand und durch freie Fantasien über ein aufgegebenes Thema. Eduard Wenzel erhöhte das Interesse durch Compositionen seines Schülers, des Kronprinzen: Vocalquartett und Jägerlied für Chor, ein Männerquartett „Das Königreich Hannover" und verschiedene Lieder („Wiederhall", „An die Geliebte"), welche die Gentiluomo und Holzmiller sangen.

Dem Geigenspiel war durch Paganini eine neue Richtung gegeben, und als Vertreter dieses Fortschrittes erschienen der bleiche Norweger Ole Bull und Ernst (1839). Ole Bull spielte auf Kiesewetter's Geige, welche er in London für 140 Pfd. St. erstanden hatte, ausser einem Mozart'schen Adagio nur eigene Compositionen: ein Concert, Adagio religioso, Polacca guerrica und „Des Norweger's Heimweh". Es giebt ja nach Goethe keinen Fiedler, der nicht lieber eigene Melodien spielt. Man staunte, wenn Ole Bull in der unteren Lage spielend einzelne kurz abgerissene Flageoletttöne aus der höchsten Höhe mit grössester Sicherheit herunterholte; desgleichen über seine von Trillern begleiteten Doppelgriffe, seine fabelhaft raschen Staccatoläufe in Octaven, sowie über die Benutzung der G-Saite. Die Compositionen selbst sprachen nicht sehr an. In dieser Beziehung übertraf ihn H. W. Ernst, welcher, damals 25 Jahre alt, seinen Triumphzug durch Deutschland auf Veranlassung Marschner's in Hannover begann. Bohrer war so liebenswürdig, unter der Concertanzeige auf die ausserordentlichen Leistungen dieses Künstlers hinzuweisen. Derselbe vereinigte den einfach schönen Gesang der alten Meister mit der vollendeten Bravour der neueren und zugleich eine absolute Reinheit mit geistvollem Vortrage. Auch Ernst spielte nur eigene Sachen: Concert, Fantasie über Marsch und Romanze aus Othello, Elegie und „Carneval von Venedig", welcher wie ein Lauffeuer in alle Concerte drang. Man war der Ansicht, dass er in Betreff der Virtuosität Paganini nahe stände; meinte doch auch Berlioz, dass er wie dieser noch einmal die Welt von sich reden machen werde. Nach dem grossen Erfolge seiner beiden Concerte spielte er noch im Theater Paganini's Sonate auf der G-Seite und die beliebten Variationen von Mayseder. Berühmter war damals noch Ole Bull, welcher 100 Louisd'or erhielt, Ernst dagegen noch nicht die Hälfte. Der neueren Richtung gehörte auch der Russe Jerome Gulomy an. Erinnerungen an die ältere Violinschule wurden von zwei ehemaligen Mitgliedern der hiesigen Capelle aufgefrischt: zunächst vom Oldenburgischen Hofcapellmeister und dänischen Professor A. Pott, welcher auch zwei junge Hannoveraner einführte, die Gebr. Krollmann, Theodor als Cellisten und Adolf als Geiger. Dann brachte der kaiserl. russische Capellmeister Maurer eine eigene neue Symphonie (Nr. 2), in welcher Schumann den im Orchester gross gewordenen Musiker erkannte, der mit den Instrumenten spiele, wie ein Gaukler mit den Bällen. Maurer spielte seine Concertante für sechs Violinen mit Orchester und hatte den ehemaligen Bassisten Sedlmayr für die Arie „In diesen heiligen Hallen" aus dem Dunkel seiner Gastwirthschaft hervorgeholt. Der junge Geiger Georg Kiesewetter, Sohn des früheren Concertmeisters, liess sich hören

und wurde dann auf Kosten des Königs in Paris von Habeneck ausgebildet. Das Cello war durch Merk aus Wien und den Hannoveraner Georg Hausmann, Sohn des Fabrikanten, vertreten; die Flöte durch den 14jährigen Wilhelm Heinemeyer, welcher mit seinem Vater ein Concert von Fürstenau blies. — Von hervorragenden Sängerinnen hatte die Schröder-Devrient in Kiesewetter's Concert Schubert'sche Lieder gesungen, und Marianne Kainz von der Scala in Mailand fesselte das Interesse dadurch, dass sie Schweizer- und Tyrolerlieder sich selbst am Klavier begleitete. Die Programme dieser Privatconcerte waren häufig durch Declamation der hiesigen Hofschauspieler Hendrichs, C. Devrient, Grunert und Döring bereichert.

Einer besonderen Pflege erfreute sich die Oratorienmusik von Seiten der Singakademie unter Enckhausen. Das Jahr 1834 brachte nicht weniger als vier Oratorien: „Das Weltgericht" von Schneider aus Dessau, das „Requiem" von Mozart, „Schöpfung" und als Novität „Die sieben letzten Worte Jesu" von Haydn. Als ein Engländer im Charfreitagsconcert Damen von Adel, Bürgerliche und Opernmitglieder zusammen singen sah, staunte er; das sei in England unmöglich. Am 17. April 1835 (Charfreitag) fand die erste Aufführung der „Matthäuspassion" von Bach unter Enckhausen statt, wobei Proben und Aufführung überfüllt waren; auch der „Messias" kam heraus. In den nächsten Jahren folgten als Novitäten der „Faust" vom Fürsten Radziwill und der „Paulus" von Mendelssohn (S. 109). Unter Mitwirkung der Hofcapelle wurden die Solis anfangs von Dilettanten gesungen (darunter die Damen Mierzinsky, Quenstedt, Dahlgrün, die Herren Brauer, Rothmeyer, Lyceist Schaumann), später von Opernmitgliedern. Marschner führte Mozart's „Requiem" beim Trauergottesdienst für Kaiser Franz I. auf, wofür er die oesterr. goldene Ehrenmedaille erhielt; ausserdem Beethoven's „Christus am Oelberge".

„Wie der Blitz war er da, mit Blitzesschnelle arrangirte er ein Concert, schnell sind seine Tempi, schnell ist der Säckel gefüllt, und ebenso schnell ist er unseren Blicken wieder entschwunden." Das war Johann Strauss, welcher unter eigener, lebhafter Direction mit dem Violinbogen von seinem 28 Mann starken Orchester Nachtwandler-, Philomelen-, Huldigungs- und Gabrielenwalzer spielen liess. Bewunderungswerth waren die Präcision und Frische seiner Musikanten; beispiellos auch der Andrang zu beiden Concerten (1836). Es wurden zum ersten Male Gartenconcerte von Militaircapellen veranstaltet. Das erste fand am 8. Juni 1837 unter Krollmann und dem Stabstrompeter Fr. Sachse mit 30 Musikern der Garde du Corps in Ochsenkopf's Garten statt. Ausserdem spielten die Hornmusik der Jägergarde auf dem Limmerbrunnen und die Grenadiermusik unter Albes im „Neuen Hause" an der Eilenriede. (Im Jahre 1681 hatte die Stadt das Privilegium erhalten, vor dem Holze „Eilery" Schenken und Wirthshäuser anzulegen; und als erstes Wirthshaus wurde „Der grüne Wald" errichtet.) Patriotisch klang das Jahr 1840 mit dem Rheinlied „Sie sollen ihn nicht haben" von N. Becker aus. Kaum erschienen, fielen auch schon die Musiker darüber her. Marschner setzte es vierstimmig mit Pauken- und Trompetenbegleitung und liess den schwungvollen Gesang mit einem dreifachen Hurrah beginnen. Ausser dem Kronprinzen von Hannover componirten auch Kreutzer, Schumann und Kossmaly das Rheinlied. Letzteren empfahl Marschner seinem Verleger Hofmeister als tüchtigen Arbeiter an dessen Weinberge und hoffte, dass der Lohn in etwas mehr als ausgequetschten Beeren bestehe.

Als das Hoftheater mit Heizung versehen war, verlegte man die Abonnementsconcerte aus dem Ballhofe dorthin und richtete dazu auf der Bühne eine von oben und allen Seiten geschlossene Decoration her. Man erhoffte von dieser Aenderung einen stärkeren Besuch, irrte sich aber. Seit Menschenalter hatte man sich am Sonnabend Abend zum Concert im Ballhof zusammengefunden, und die gute Gesellschaft war während der Pausen an Conversation gewöhnt. Diese fiel im Theater fort; auch fand

man den Ton von Orchester und Solisten im Ballhofe voller und schöner. Noch einen anderen Grund für die Verlegung der Concerte haben wir aus Marschner's Brief an Mendelssohn kennen gelernt, worin auch Bemerkungen über das folgende neue Unternehmen enthalten sind (S. 108). Einige Mitglieder der Hofcapelle, Nicola, Heinemeyer, Prell, Stowiczek, Stumpf und Klingebiel vereinigten sich zu sechs Quartettsoiréen im Hanstein'schen Saale; es war der Anfang der Kammermusik. Der Andrang zum Abonnement, welches 2 Thlr. kostete, war sehr gross. Die erste Soirée am 24. October 1840 brachte Beethoven's F dur-Quartett und B dur-Trio, Solis von Prell, Heinemeyer und ein Schubert'sches Lied von Frl. Spatzer. Die Soiréen behielten auch in den folgenden drei Jahren, wo Kolbe anstatt Nicola eintrat, ihre Anziehungskraft. Dagegen brachte die Macht der Gewohnheit die Concerte im Theater, welche (1841) von acht auf vier reducirt waren, zum Scheitern.

1842 und 1843 kamen keine Abonnementsconcerte zu Stande. Marschner hatte ein grosses Trio für Clavier, Violine und Cello (op. 111) componirt und spielte es mit Stowiczek und Matys (19. Mai 1842). Dasselbe war von Mendelssohn angenommen und wurde noch in demselben Jahre in Leipzig vorgetragen. Schumann urtheilte über dieses erste grössere Kammermusikwerk, welches er von Marschner kennen lernte, folgendermassen: „Zwar sind wir nicht blind gegen die einzelnen Mängel des Werkes . . . Wohl thut aber die Marschner immer eigenthümliche Frische, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiss. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als welchen man ihn aus seinen grossen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher, gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen lässt . . Bei Marschner dominirt meistens die Oberstimme; zu tieferen Combinationen zu gelangen ist es, als gönne er sich die Zeit nicht, es reisst ihn unwiderstehlich nur nach dem Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Aehnlich dem wirken auch seine Compositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; grosse Talentzüge blitzen uns überall entgegen. Bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Composition heraus. Er giebt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schaalen."

In demselben Sommer war Marschner in Leipzig, wo täglich für ihn musikalische Feste veranstaltet wurden; „das waren mir selige Tage". Immer wieder hatte er Sehnsucht nach dort, zumal auch mit Rücksicht auf die musikalische Presse, denn hier lebe man wie in Sibirien. Bei dem norddeutschen Musikfest in Rostock (1842) wurde er als Hauptdirigent sehr gefeiert, und seine Gattin sang noch einmal in einem Händel'schen Oratorium. Total missglückte einer seiner hiesigen Benefizabende in Folge der Zusammensetzung aus dem ersten Act des Heiling, der A dur-Symphonie von Beethoven und dem zweiten Act des Vampyr; das Haus war entsetzlich leer. Er componirte damals zwei Kriegerlieder für Männerchor, dem bei Lüneburg concentrirten 10. Armeecorps gewidmet, und liess dieselben hier von 120 Militairmusikern singen. In diesem Concert wurde auch eine Ouverture pastorale vom Kronprinzen gespielt (1843), bei dessen Vermählung in demselben Jahre der Tenorist Breiting und Geiger Ernst im Hofconcert mitwirkten. Die Singakademie brachte als Novitäten Mendelssohn's „Symphoniecantate" und Rossini's „Stabat mater".

Mit grosser Spannung erwartete ein kleines, aber gewähltes Publikum einen Mann, dessen vielumstrittene Musik bereits über die Grenzen Frankreichs hinausgedrungen, hier aber bis auf seine Vehmrichter-Ouverture unbekannt war. Mit hoher Stirn, tiefliegenden Augen, stark gebogener Habichtsnase, einer Fülle hellbrauner Locken, von ungemeiner Beweglichkeit der Physiognomie und brennendem Blick trat Hector Berlioz

am 6. Mai 1843 an's Dirigentenpult. Das Orchester war stärker besetzt und auf der Bühne aufgestellt. Das Programm lautete: 1. Ouverture zu König Lear, 2. Der 5. Mai, Gesang mit Chor auf den Tod des Kaisers Napoléon (Solo: Steinmüller), 3. Romeo allein, entferntes Geräusch des Concertes und Balls bei Capulet's Festen (Orchester allein), 4. Capulet's Garten, Liebesscene (Adagio; Chor, Orchester), 5. Le jeune Patre Breton und Absence (Lieder mit Orchester, gesungen von Frl. Recio aus Paris), 6. Harold, Symphonie in vier Abtheilungen (Viola: Bohrer), 7. Cavatine aus der Oper „Benvenuto Cellini" gesungen von Frl. Recio, 8. Einladung zum Tanz von C. M. von Weber, instrumentirt von Berlioz. Bis auf die letzte Nummer waren alle Compositionen von ihm selbst. Seine Direction war vollendet, und das Orchester, für welches dieser Abend ein Prüfstein war, entledigte sich seiner Aufgabe in exacter Weise. Reicher Applaus, aber wenig klingende Münze; Berlioz nahm nur 84 Thlr. ein. Die Kritik erkannte in ihm den genialen, originellen Componisten, der aber seine Effecte oft durch Ueberladung der Instrumentirung, häufigen Takt- und Rhythmuswechsel und grelle Harmoniefolgen zu erreichen suche. Man staunte über die Kühnheit seiner Ideen, die tiefe Kenntnis der einzelnen Instrumente, sodass die seltsamsten Effecte zum Vorschein kämen; ob man es aber bedauern solle, dass dem Componisten kein grösseres Orchester zu Gebote gestanden habe, liess man dahin gestellt.

Es ist von Interesse, das Urtheil von Berlioz über das hannoversche Orchester und seinen Aufenthalt, welches in einem Brief an Osborne vom 9. Januar 1844 im Feuilleton des Journal des debats niedergelegt ist, kennen zu lernen: „So kam ich in Hannover an; A. Bohrer erwartete mich dort. Der Intendant Herr v. Meding war so gütig gewesen, die Capelle und das Theater zu meiner Verfügung zu stellen, und ich wollte eben meine Proben beginnen, als der Tod des Herzogs von Sussex, eines Verwandten des Königs, den Hof in Trauer versetzte, und das Concert um eine Woche verschoben werden musste. Ich hatte folglich Zeit genug, um die Bekanntschaft der ersten Künstler zu machen, welche bald von den schlechten Eigenschaften meiner Compositionen zu leiden haben sollten. Mit dem Capellmeister Marschner konnte ich nicht in nähere Verbindung treten; da es ihm schwierig wird, sich im Französischen auszudrücken, so wurde dadurch unsere Unterhaltung sehr mühsam; übrigens ist er auch ausserordentlich beschäftigt. Er ist gegenwärtig einer der ersten Componisten Deutschlands, und Sie werden, gleich uns Allen, das eminente Verdienst seiner Partituren des Vampyr und Templer anerkennen. Was Bohrer betrifft, so kannte ich ihn schon; die Trios und Quartette von Beethoven hatten uns in Paris in eine wahre Seelenverbindung gebracht. A. Bohrer ist einer der Männer, welche meines Erachtens die als excentrisch und unverständlich berufenen Werke von Beethoven am besten begriffen und empfunden haben ... Bohrer, der erste Violinist in den Quartettproben von einem Beethoven'schen Adagio war die Begeisterung auf ihrem Höhepunkte, war die höchste Liebe ... jetzt ist er Concertmeister in Hannover, componirt wenig; seine liebste Beschäftigung ist die Leitung der musikalischen Erziehung seiner 12jährigen Tochter. Ihr Talent für Clavier ist ausserordentlich, das Gedächtniss stark. Im vorigen Jahre legte ihr Vater in Wien ein Programm von 72 Stücken vor, welches die kleine Sophie auswendig wusste und ohne Anstoss spielen konnte.

Das Orchester in Hannover ist gut, aber zu arm an Saiteninstrumenten. Es besitzt in Allem nur 7 erste Violinen, 7 zweite, 3 Bratschisten, 4 Cellisten und 3 Contrabassisten. Einige Violinisten sind schwach, die Violoncellisten [Prell, Matys, Lindner], sind geschickt, die Bratschisten [Stowiczek, Vahlbruch, Vaas] und Contrabassisten [Bellmann, Kyber, Kirchner] gut. Den Blasinstrumenten ist nur Lob zu ertheilen, besonders dem ersten Flötisten [Heinemeyer], dem ersten Oboisten [Ed. Rose], welcher das Pianissimo unübertrefflich spielt und dem ersten Clarinettisten [Seemann], der einen köstlichen Ton hat. Die beiden Fagottisten, es sind nur zwei [Schmidtbach, Schröder] spielen, was

man verzweifelt selten findet, rein. Die Hörner sind nicht ausgezeichnet, gehen aber an; die Posaunen sind solid, die einfachen Trompeten ziemlich gut, eine Ventiltrompete aber höchst vortrefflich. Der Künstler, welcher dieses Instrument spielt, heisst wie sein Rival in Weimar Sackse [Sachse]; ich weiss nicht, welchem von Beiden ich die Palme geben soll. Der erste Oboist spielt das englische Horn, aber sein Instrument ist sehr falsch. Die Ophikleïde fehlt, die Tuba der Militairmusik kann sie gut ersetzen. Der Paukenschläger ist mittelmässig; der Musiker, welcher die Partie der grossen Trommel hat, ist kein Musiker. Der Beckenschläger ist nicht sicher, und die Becken sind so zerbrochen, dass von jedem nur noch ein Drittel übrig ist. Die Harfe wird von einer Dame [Pingel] aus dem Chor ganz gut gespielt; dieselbe ist keine Virtuosin, aber sie hat ihr Instrument in der Gewalt und bildet mit den Harfenisten in Hamburg und Stuttgart die einzige Ausnahme, die ich in Deutschland gefunden habe, wo die Harfenisten in der Regel die Harfe nicht zu spielen verstehen. Unglücklicherweise ist sie sehr schüchtern und wenig musikalisch; wenn man ihr aber ,einige Tage Zeit lässt, um ihre Partie zu studiren, so kann man auf ihre Pünktlichkeit rechnen. Sie bringt die Flageoletttöne vortrefflich hervor; ihre Harfe mit doppeltem Mechanismus ist sehr gut.

Der Chor ist nicht zahlreich, eine kleine Schaar von etwa 40 Stimmen, die aber doch ihren Werth hat. Alles singt rein, die Tenöre sind ausserdem durch gute Stimmen schätzbar. Das singende Personal ist mehr als mittelmässig. Mit Ausnahme des Bassisten Steinmüller, der ein trefflicher Musiker und mit einer schönen Stimme begabt ist, die er, indem er sie zuweilen ein wenig forcirt, geschickt zu handhaben weiss, habe ich nichts gehört, was mir der Erwähnung werth schiene.

Wir konnten nur zwei Proben halten, und selbst dies fand das Orchester schon ausserordentlich, und einige der Musiker murrten laut darüber. Es ist dies das einzige Mal, dass solche Unannehmlichkeit mir in Deutschland widerfuhr, wo die Künstler mich überall als Bruder aufgenommen haben, ohne jemals die Zeit oder Mühe zu beklagen, welche sie auf das Studium meiner Concerte zu verwenden hatten. Bohrer war in Verzweiflung; er hätte gern viermal, mindestens dreimal probirt, es war aber nicht durchzusetzen. Dennoch war die Aufführung passabel, aber frostig und ohne Gewalt. Bedenken Sie drei Contrabässe!! und auf jeder Seite 6 und eine halbe Violine!! Das Publikum zeigte sich höflich, mehr nicht; ich glaube, es fragt sich noch immer, was Teufel dieses Concert habe bedeuten wollen. Doctor Griepenkerl war eigends aus Braunschweig gekommen, um meinem Concerte beizuwohnen; er musste einen bemerkenswerthen Unterschied zwischem dem künstlerischen Esprit der beiden Städte zugeben. Wir amüsirten uns, er, einige Braunschweigische Officiere und ich den armen Bohrer zu quälen, indem wir ihm von dem musikalischen Feste erzählten, welches man mir einige Monate früher auf sehr zuvorkommende Weise in Braunschweig gegeben hatte. Der Bericht ging ihm zu Herzen. Herr Griepenkerl schenkte mir dann das Werk, welches er über mich geschrieben und bat mich dafür um den Stab, womit ich die Aufführung des „5. Mai", die er nicht kannte, geleitet hatte. Hoffen wir, dass diese Stäbe, so in Deutschland und Frankreich verpflanzt, Wurzel schlagen und Bäume werden mögen, die mir einst Schatten gewähren . . .

Der Kronprinz von Hannover wohnte dem Concerte bei; ich hatte die Ehre, mich vor meiner Abreise einige Augenblicke mit ihm zu unterhalten und schätze mich glücklich, die einnehmende Leutseligkeit seiner Sitten und den Vorzug seines Geistes kennen gelernt zu haben."

Soweit Berlioz über Hannover. In seinem Lob und Tadel dürfte Wahres und Uebertriebenes mit einander vermischt sein. Das ungünstige Urtheil über das Opernpersonal wird sich auf „Don Juan" als einzige Oper, welche Berlioz hier bis zu seinem Concert gehört haben kann, stützen; Besetzung und Aufführung derselben werden auch von anderer Seite als höchst unvollkommen geschildert.

Nach diesem Virtuosen auf dem Orchester erschienen Molique und Ernst wieder. Jener, alle Kunststücke verschmähend, spielte vor leerem Hause; dieser hatte den „Erlkönig" für Violine allein gesetzt und begeisterte mit dem „Carneval von Venedig"; vom Olymp regnete es Kränze und Gedichte. Ernst erhielt den Titel eines Concertmeisters mit der Verpflichtung, während des Winters zwei Monate hier zu verweilen und in den Abonnementsconcerten zu spielen. Der junge Geiger M. Hauser zeigte Bravourstücke à la Ole Bull, und der Ritter Ole Bull selbst wurde zu einem Hofconcert nach Lüneburg geladen. Das Clavier vertraten der 13jährige M. A. Russo, Th. Krause, ein Schüler Liszt's und Ad. Seemann, der Sohn des hiesigen Clarinettisten, welcher ausserdem eine eigene Composition für Orchester „Die Walpurgisnacht" zur Aufführung brachte. Unterstützt wurde er von der Schröder-Devrient, welche den „Erlkönig" sang. „Wie sie diese Dichtung vortrug oder vielmehr darstellte, dies zu beschreiben fehlen die Worte. Sie sang nicht, sie sprach nicht, sie belebte die Worte und Töne und brachte mit drastischer Gewalt die Höhen und Tiefen der Dichtung zur Anschauung." Mit Beethoven's „Adelaide" nahm Holzmiller als gefeierter Liedersänger Abschied. Als etwas Neues erklangen in einem Kuhlau'schen Adagio vier Flöten von Briccialdi aus Rom, Heinemeyer, dessen Sohn und Kuhn. Sachse, welcher sich für sein Instrument den „Carneval von Venedig" nicht entgehen liess, konnte in der Allg. Musik-Zeitung von Leipzig lesen, dass man dort noch nie einen so schönen, weichen Trompetenton und eine gleiche Fertigkeit auf der Ventiltrompete gehört habe.

Als 1844 die Abonnementsconcerte wieder aufgenommen und in den Ballhofsaal zurückverlegt wurden, bewies die zahlreiche Betheiligung, wie sehr man den Wünschen des Publikums Rechnung getragen hatte. Volle Hoffähigkeit blieb dem Ballhof versagt; König und Kronprinz besuchten denselben, nicht aber ihre Gemahlinnen. Zur Entschädigung dafür wurden bei dem jung vermählten Kronprinzenpaar die musikalischen Abende häufiger, und da man nicht immer mit Ringen und Armbändern aufwarten konnte, erhielten die jedesmal mitwirkenden hiesigen Künstler drei Louisd'or. Bohrer war damals krank, sodass die fünf Concerte von Marschner geleitet wurden. Von neuen Symphonien kamen die A moll von Mendelssohn, welche trotz gelungener Aufführung nichts machte und eine von Gade; von neuen Ouverturen „Die Najaden" von Bennet. Als Pianisten traten Mortier de Fontaine mit Mendelssohn's G moll-Concert und R. Willmers mit einer Serenata erotica für die linke Hand auf. Sodann die Geiger v. Tettelbach, Müller, Cellist Hausmann und mehrere Orchestermitglieder. Am Gesange betheiligten sich ausser Stighelli und Steinmüller, Frau Mortier de Fontaine und Miss Birch von den Gewandhausconcerten in Leipzig.

Jetzt erschien auch der 33jährige Franz Liszt. Seine Pianisten-Laufbahn neigte sich dem Ende zu, und der Titel Grossherz. Weimar. Hofcapellmeister, welchen er seit 1842 führte, war der Vorläufer zu seiner Dirigententhätigkeit. Sein erstes Concert im Ballhofe fand am 28. März 1844 statt. Bei zwei Thaler Entrée war der Saal nur zur Hälfte gefüllt. Er spielte Alles auswendig und ohne Hinzuziehung anderer Künstler, was als neu überraschte; meist eigene Sachen: 1) Fantasie über Motive aus Lucia, 2) desgl. über Nachtwandlerin, 3) Sonate von Beethoven, 4) Tarantella von Rossini, 5) Polacca aus den Puritanern, 6) Mazurka von Chopin, 7) Galopp chromatique. Man bewunderte die einzig dastehende Technik, die Deutlichkeit der schwierigsten Passagen auch im Pianissimo, und vor Allem die ungeheure Sicherheit, welche nichts misslingen liess und Liszt vor anderen Pianisten auszeichnete. Seine Compositionen erschienen zum Theil etwas unnatürlich und fessellos, wie diejenigen des ihm geistesverwandten Berlioz und verriethen ein Haschen nach Effect. Der Galopp war „ein wahrer Höllentanz, der einen Enthusiasten wohl mit sich fortreissen konnte, aber auf den ruhigen Zuschauer nicht wohlthuend wirkte und den Theoretiker zur Verzweiflung bringen konnte." Er gab den „Erlkönig" zu. Man erkannte in Liszt einen leuchtenden Meteor am Virtuosenhimmel,

wollte aber weder den übertriebenen Enthusiasmus, noch die Beschuldigung Einzelner, als sei er nur ein musikalischer Taschenspieler, gelten lassen. Diese Juste milieu-Stellung sollte in einem charakteristischen Zuge der Hannoveraner begründet sein, welche zwar einen Künstler anerkennen, aber nicht blindlings für ihn schwärmen. In dieser Beziehung machte jedoch Hannover keine Ausnahme in Norddeutschland, wo die gebildeten, musikalischen Kreise meistens eine gewisse Kühle, zumal neuen Compositionen gegenüber, zur Schau trugen; man fürchtete sich zu compromittiren und fühlte sich abhängiger von der Kritik in der Presse, als in Süddeutschland. Dem entsprechend schrieb Marschner an Kittl in Prag nach Aufführung von dessen Jagdsymphonie (1847): „unser Publikum ist in Symphoniesachen ein eigenthümlicher Kauz, und namentlich bei neuen Autoren mit seinem Urtheil sehr zurückhaltend. Ich habe es erlebt, dass es die 8. Symphonie von Beethoven, welcher den Hannoveranern doch als musikalischer Gott gilt, ganz stille vorübergehen liess, als ich sie zum ersten Male vorführte. Ebenso auch die Ouverture zum Sommernachtstraum und die A moll-Symphonie von Mendelssohn.“ Liszt gab ein zweites Concert im Theater (31. März), wo er auf einer über dem Orchester angebrachten Erhöhung sass, und ein Theil des Publikums auf der Bühne. Das Programm bestand nur aus eigenen Compositionen: 1) Ouverture zu Wilhelm Tell, 2) Reminiscenzen aus Don Juan, 3) statt der angekündigten Serenata und Orgia von Rossini ein Ave Maria und auf Verlangen der „Erlkönig“, 4) Invitation à la Valse. Zwischendurch sang ein italienischer Barytonist Ciabella. Liszt nahm 571 Thlr. ein und wollte in der Charwoche noch ein drittes Concert geben, was jedoch der Sabbathordnung wegen nicht möglich war (das Durchbrechen derselben geschah wie erwähnt im folgenden Jahre bei Jenny Lind). Man stellte ihm das Theater nach Ostern zur Verfügung; allein er reiste ab. Liszt soll laut Lina Ramann's Biographie „die Hannoveraner das beste Publikum Norddeutschlands“ genannt haben und vom Kronprinzen auf das Liebenswürdigste ausgezeichnet sein. Er hatte sich geweigert, dem Könige die übliche Einladungsvisite zu seinem Concert zu machen; nicht aus Laune, sondern um seiner Künstlerschaft die Anerkennung zu erkämpfen. Allein dieser Verstoss gegen die Hofetiquette wurde nie verziehen, in Folge dessen Liszt in unserer Periode nie wieder nach Hannover gekommen ist.

Von Geigern kamen ausser Prume die 17- und 12jährigen Geschwister Therese und Marie Milanollo, von denen nur die ältere den Namen einer Künstlerin verdiente, und erregten Enthusiasmus. Therese spielte Vieuxtemps und Bériot, und Beide zusammen den für zwei Violinen arrangirten „Carneval von Venedig“. Bei Bazzini bewunderte man selbst in den gewagtesten Sprüngen die reinste Intonation. Auch einige Stadtkinder traten als Geiger zuerst in die Oeffentlichkeit, wozu die Concerte der Freimaurerloge gern benutzt wurden. Der 15jährige Carl Deichmann, Sohn eines Officiers, führte sich mit einer Fantasie von Alard ein, und zwei kleine Knaben, Gebrüder Eyert, Söhne eines hiesigen Gardemusikus, verriethen schöne Anlagen. Dass sich Clavierspieler an J. S. Bach wagten, war eine Seltenheit. Wahrscheinlich war es das erste Mal, dass hier (13. Januar) ein Werk desselben und zwar das D moll-Concert für drei Claviere gespielt wurde: von Mortier de Fontaine, Marschner und Wenzel. Auf der neuen, mit 39 Klappen versehenen Metall-Oboe liess sich L. Krüger hören. Von Oratorien führte der ehemalige hiesige Schlossorganist und jetzige Capellmeister in Frankfurt Al. Schmitt seinen „Moses“ auf.

Bohrer hatte die alte Reiselust nicht unterdrücken können. 1836 war er den Sommer über in London und kam 1839 um einen 15monatlichen Urlaub nach London, Paris und Petersburg ein. Derselbe wurde mit dem Verzicht auf Gehalt bewilligt, jedoch nicht angetreten. Als er im folgenden Jahre unter jener Bedingung mit seiner Tochter nach Wien und Petersburg gehen wollte, schlug man den Urlaub ab, war aber bereit, ihm den Abschied zu geben, sobald ein anderer Concertmeister gefunden sei. Mit einem Nagelgeschwür am Finger bat er von Neuem um zwei Monate Urlaub (1843), worauf

ihm der König sagen liess, da ihm das Reisen vortheilhafter zu sein scheine, als der hiesige Aufenthalt, könne er den Abschied erhalten. Bohrer war durch seine Fingererkrankung ein Jahr lang verhindert gewesen, Geige zu spielen, sodass er nun um seine Entlassung und zwar mit der Motivirung einkam, dass dieselbe der einzige Weg sei, die Zukunft seiner Tochter zu sichern, da er diese auf Reisen begleiten müsse. Er wurde im Juni 1844 seines Dienstes enthoben, durfte den Titel Concertmeister weiterführen und seine Pension im Auslande verzehren. Marschner war mit der Pensionirung sehr einverstanden. Die Weitläufigkeit dieser Notizen hat ihren Grund in einem gegen Marschner erhobenen Vorwurf, worüber später.

Concertmeister F. W. Lübeck.

Um die erledigte Stelle bewarben sich die Concertmeister Riefstahl aus Berlin und Lübeck aus Haag. Beide absolvirten ihr Probegastspiel im Januar 1845, aber einen hervorragenden Erfolg hatte keiner von Beiden. Riefstahl unterlag und schrieb dem Orchesterchef, dass er Lübeck, dessen Name noch jeder Geltung entbehre, weder als Mensch noch als Künstler achten könne; die Zukunft werde unfehlbar lehren, ob er Recht habe oder nicht. Lübeck wurde mit 1000 Thlr. Gehalt, halbjähriger Kündigung angestellt (28. Februar 1845) und übernahm die Function des Vorgeigers, um deren Enthebung Nicola nachgesucht hatte.

Das um vier Geiger vermehrte Orchester war fortan 45 Mann stark. In demselben waren viele Militairmusiker, sodass einmal wegen einer Fackelmusik, welche die Officiere einem General brachten, die angekündigte Oper nicht gegeben werden konnte. Es bestand ein Fond zu Stipendien für junge Musiker, deren Bewilligung öfter an die Bedingung geknüpft war, dass die Herren später in die hiesige Capelle einträten. Meistens nahmen Söhne von Kammermusikern resp. Stadthannoveraner an dieser Vergünstigung Theil; es wurden 80 Louisd'or zur weiteren Ausbildung, 40 zur Anschaffung einer Geige u. s. w. ausgeworfen. — Im Beginn der Abonnementsconcerte erschien eine Kleiderordnung für Solisten, da es oft missliebig bemerkt war, dass Damen in schwarzen Kleidern und Herren mit schwarzer Cravatte und Weste, sogar in Stiefeln auftraten; jetzt wurde das Schwarz verbannt, und die Herren mussten in Schuhen erscheinen.

Von 1845 bis 1849 fanden in der Regel sechs Abonnementsconcerte statt. In mehr als der Hälfte derselben wurden Symphonien von Beethoven gespielt, und zwar ausser der 1. und 9. sämmtliche; am häufigsten die C moll. Nächstdem solche von Mozart, Spohr und Mendelssohn; nur einmal erschienen Haydn, Schubert und der vorhin erwähnte Kittl. Bei den Ouverturen stand Mendelssohn in erster Linie; neu waren seine „Athalia“ und Meyerbeer's „Struensee“, welche letztere das Publikum stillschweigend aufnahm. Lübeck brachte eine eigene Concertouverture, und vom Cellisten Lindner wurde die zu seiner Oper „Durchs Loos“ gespielt, welche melodienreich und glänzend instrumentirt war.

Als Mendelssohn am 4. November 1847 gestorben war, ehrte man sein Andenken durch Vorführung der A moll-Symphonie und seines Violinconcertes. Marschner schrieb an Hofmeister einen Brief (20. December), bei dessen Anfang man der drei Jahre später erschienenen Broschüre von R. Wagner „Das Judenthum in der Musik“ gedenken muss, und dessen Fortsetzung prophetisch auf die zwei Monate später ausbrechende Revolution hinweist:

„Mendelssohn's Tod hat auch mich tief erschüttert, denn durch seine Kunstrichtung ist und bleibt er ein hoher Verlust. Wird auch jetzt von seinen hinterlassenen Freunden ebenso wie vorher etwas mehr Lärm gemacht, als gerade nöthig wäre, so ist doch ein solches Mehr eine gebildete Nation mehr ehrend, als das Gegentheil, worin sich die Deutschen zumal auszuzeichnen pflegen. Darum hege ich auch gegen sein stets genossenes hohes Glück nicht den geringsten Neid, weil es mir stets (zum grössesten Theil wenigstens) verdient schien, und weil es, eine so seltene Erscheinung, für mich

etwas rührendes hatte. De mortuis nil nisi bene. Bedenkst Du aber sein Herkommen und den Eifer seiner Stammesgenossen, der sich heut zu Tage nicht allein in Sachen der Kunst so unleidlich manifestirt, so wird Dich wie auch jeden Anderen das frühere wie das jetzige Posaunen (das bei Beethoven's Tod nicht halb so stark war) kein Wunder nehmen. Werden die Rothschilde, wenn sie von dem den Christen abgedrückten Mammon einen Heller in die Tasche irgend eines Lumps fallen lassen, nicht in allen Blättern als die Blüthe des Edelmuths der Menschheit gepriesen? Nun, ebenso erging's und geht's in Sachen der Musik den Meyerbeer's, Mendelssohn's etc. Jud bleibt Jud. Solange er sich ducken und schweigen muss, ist er demüthig, gefügig und geduldig. Sobald er aber fühlt, dass die Zügel schlaffer gehalten werden, allsogleich wird sich auch seine Demuth und Gefügigkeit in Anmassung und Unverschämtheit verwandeln, und die Gutmüthigkeit der Christenheit, namentlich die deutsche Gutmüthigkeit, wird sich durch Zeitstichworte, wie z. B. Menschenrechte, Emancipation u. s. w., zu grössester Duldsamkeit und Nachsicht bestochen fühlen und eine Prärogative nach der anderen aus der Hand reissen lassen. Dass dem wirklich so ist, fühlen und empfinden wir christlichen Künstler und Schriftsteller schon lange, und es ist hohe Zeit, dass dies allgemeiner empfunden und dem kräftig entgegengearbeitet werden möge, wie denn auch zu meiner Freude bereits begonnen wurde, z. B. die Rothschild'schen unheilbringenden Machinationen öffentlich zur Sprache und zu allgemeiner Erkenntniss zu bringen. Wie ein heftiger Sturm die verderbteste Luft zu säubern vermag, so meine ich, bedarf es auch unter den Völkern wiederum eines tüchtigen Ungewitters, das allein im Stande ist, sie von allen gemeinschädlichen Lastern und Sünden zu heilen und sie für Grosses und Edles empfänglich zu machen. Ohne Sturm keine Ruhe. Die Ruhe aber, der wir uns seit 32 Jahren erfreuen, ist in Fäulniss und Verdorbenheit ausgeartet und ist schon lange nicht mehr die Ruhe (in edelster Bedeutung des Wortes), die in ihrem Gefolge die schönsten Früchte langen Friedens: allgemeine Bildung und sittliche Freiheit, Erhebung in Kunst und Wissenschaft, reine Bruderliebe und echt religiöse Sittlichkeit u. s. w. zu führen pflegt. Darum ist es für die in ihrer Macht und Kraft sich schwach fühlenden und jede Crisis fürchtenden Gewaltigen dieser Erde ein Glück, dass ich in ihrem Rath nicht sitze und massgebend bin, sonst hätte das nothwendige Reinigungsgeschäft schon längst begonnen, sei es auch eine Zeitlang zum Nachtheil der Oper und des Musikhandels! Doch, da dem nicht so ist und Du Dich ohnedem bereits ins Trockne und zur Ruhe gesetzt hast, so kannst Du bei meinen Expektorationen ganz ruhig sein und bleiben und gemüthlich dazu grämen, wobei Du noch meines Accompagnements ganz sicher sein kannst, denn wie Du weisst, liebe ich auch eine gewisse Ruhe, aus der mich nur Gemeinheit und Niederträchtigkeit (wo immer sie zu treffen sei) aufzurütteln vermag. Und da ich durch Dich selbst veranlasst an unsere heutige Journalistik und Parteikritik dachte, so kam ich — wie der Hamburger alte Kapellmeister im Freischütz immer zu sagen pflegt — a bisserl aus'm Häusel und machte meinem Unmuth, den ich den Israeliten um keinen Preis kund geben möchte, ein klein wenig Luft, was Du mir nicht verdenken wirst, wenn Du bedenkst, wie stiefmütterlich von jeher mich die Blätter behandelt haben, die ja zumeist in den Händen der Juden und ihrer Freunde sind und nur ihre Leut' in Mund und Feder haben. Wie wahr das ist, kannst Du eben jetzt, wo Dir die Lobiaden des Felix zu arg werden, am deutlichsten sehen. Sind die Unterzeichner der Adresse aus Paris nicht lauter Juden? und so trompeten sie fort und fort, verhelfen auch nebenbei der guten Schwester Fanny zu etwas Unsterblichkeit, bis am Ende das ganze liebe Volk (in das Mendelssohn's Musik nie eingedrungen ist) an ihm einen grösseren Verlust noch als an Beethoven, Weber u. s. w. erlitten zu haben glaubt. Doch immerhin und noch einmal: es ist doch besser und uns Deutsche mehr ehrend, Mendelssohn etwas mehr wie nöthig zu feiern, als seine grossen Verdienste in den Staub zu treten. Frankreich, Italien, England und selbst das barbarische Russland gehen uns mit gutem Beispiel voran."

Bei Lübeck's unruhiger Direction gingen die grossen Instrumentalwerke spurlos vorüber. Auch als Geiger entsprach er nicht den Erwartungen; zwar liessen seine Programme mit Spohr, Vieuxtemps, David u. A. nichts zu wünschen übrig, aber sein Spiel war unrein, unsauber und unruhig. So kam es, dass er in den fünf Jahren seiner Thätigkeit nur acht Mal in den Abonnementsconcerten auftrat und statt seiner andere Geiger herangezogen wurden. Léonard aus Brüssel spielte an vier Abenden die Concerte von Mendelssohn, Beethoven u. A. rein und einschmeichelnd, aber ohne Gluth; seine eigenen Compositionen waren mittelmässig. Ausser dem mecklenburgischen Concertmeister Gulomy, Kiesewetter, Deichmann traten zwei Schüler von Spohr hier zum ersten Male mit Beifall auf. Zunächst der 20jährige Sologeiger aus der Capelle zu Cassel, Jean Joseph Bott, welcher ein Concertino von Spohr, ein eigenes Andate cantabile nebst Variationen spielte (4. April 1846). Sodann der 18jährige August Kömpel aus dem Casseler Orchester mit der Gesangscene und einem Potpourri aus Jessonda; und zwar im Abonnementsconcert am 31. März 1849, welches, mit der Ouverture zu Euryanthe am Schluss, das letzte im Ballhof war, worauf eine Pause bis zur Eröffnung des neuen Theaters eintrat. Ausserdem wirkten die Cellisten G. Hausmann, Frl. Lise Christiani aus Paris nebst den Pianisten Carl Mayer (Grosssohn des ehemaligen Concertmeisters l'Evêque) und D. Engel aus Aurich mit, welcher sich nach seiner Ausbildung in Berlin hier niedergelassen hatte.

Für die Gesangsvorträge traten nach wie vor die Opernmitglieder ein: zumal das Ehepaar Steinmüller, sodann die Damen Dressler, Taborsky, Roth, Nottes nebst Mertens und Sowade. Im Vordergrunde standen Arien von Donizetti und Rossini. Auch mit der Bevorzugung der Italiener im Concertsaal war die Kritik nicht einverstanden; der welsche Klingklang mache sich auf der Bühne schon breit genug. Von deutscher Musik lernte man wenigstens aus Marschner's nicht aufgeführter Oper „Adolf von Nassau“ eine Romanze und Finale mit Chor kennen. Ausser Weber's Cavatine „Glöckchen im Thal“ hatte diese fünfjährige Concertperiode nur zwei Lieder aufzuweisen: „Soldatenabschied“ von Marschner und ein russisches Lied „Die Nachtigall“. Die Begleitung der Gesangvorträge übernahm viele Jahre hindurch der Flötist Kuhn.

In den Privatconcerten stand Jenny Lind im Mittelpunkt des Interesses. Bei ihrem Gastspiel an der Oper 1845 gab sie zum Schluss eine „musikalische Akademie“ (26. März) und sang: Scene und Arie aus Niobe von Pacini, Finale aus Euryanthe (mit Frl. Turba, Flintzer, Gey und Chor), Scene und Arie aus Freischütz, zwei Lieder in schwedischer und deutscher Sprache. Auch im Concert gewann man den Eindruck, dass der colorirte, italienische Gesang ihr Hauptfeld sei; nichtsdestoweniger zeigte sie eine hohe Achtnng vor deutscher Musik und erlaubte sich nicht die geringste Aenderung in Weber's Compositionen. Das schwedische Lied hinterliess einen „sphärischen, fast überirdischen Nachklang“. Unzählige Hervorrufe, Kränze, Gedichte und vor dem Hôtel zwei Serenaden. Von Interesse war auch der Gesang des Schöpfers der Ballade, Carl Löwe. Ein kleines, unbedeutendes Männchen, aber gleich seinem Lehrer Paganini ein Tausendkünstler, war Camillo Sivori, welcher eigene und Paganini'sche Compositionen spielte. Ausser einem Quartettabend der Braunschweiger Müller begannen die Quartettsoiréen von Kolbe, Kaiser, Vaas und Lindner, welche bis ins Jahr 1850 fortgesetzt wurden. Heinemeyer feierte das 25jährige Dienstjubiläum mit seinen Bravourstücken „An Alexis“ und Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“. In diesem Concert griff man wieder auf Berlioz' Ouverture zu den Vehmrichtern zurück.

1846 kehrte ausser Ernst auch Jenny Lind wieder und sang Arien aus Robert der Teufel, die zweite der Donna Anna, Finale aus Euryanthe und schwedische Lieder (13. Juni). Enthusiasmus und Nachtmusik von zwei Musikchören wie früher. An Novitäten brachte Lübeck „Die Wüste“ von Fél. David, eine Ode-Symphonie, welche mit Declamation, Gesängen und Chören in reizvoller Instrumentation den Eindruck einer orien-

talischen Reise versinnlichte; ausserdem die Ouverture zum „Römischen Carneval" von Berlioz. Marschner leitete zum ersten Male seine Ouverture zu „Adolf von Nassau", welche einen grossartigen Anlauf nahm, aber gegen Ende an Interesse verlor. Ein neues Instrument von Trompetenton lernte man in dem von Sax in Paris construirten „Saxhorn" kennen, auf welchem Distin aus London mit seinen vier Söhnen blies. Dem königlichen Hof war es vorbehalten, den berühmten Bassisten Tamburini und Tenoristen Reichardt, einen enthusiastischen Verehrer Marschner's, zu hören. Auch erfreute sich der Hof des Clavierspiels von Clara Schumann in Norderney, wo der Kronprinz die Bekanntschaft ihres Gatten machte und lebhaftes Interesse für dessen Compositionen zeigte. — Damals vereinigten sich die fünf Musikchöre der Garnison öfter zu Concerten im Ballhofe unter dem Armee-Musikdirector Gerold, welcher zum ersten Male Musik von Richard Wagner, und zwar am 14. November 1846 die Ouverture zu „Rienzi" mit Orchestermusik spielen liess. — Aus deutschem Patriotismus war das Lied „Schleswig-Holstein meerumschlungen" hervorgegangen. Nichts weiter als diese Worte brachte Marschner heraus, als er bei einem Diner eine Rede halten wollte; man nannte ihn seitdem in der humoristischen Gesellschaft Lemförde „Heinrichmeerumschlungen". Wohl ein halbes Dutzend patriotischer Gedichte waren ihm aus allen Gegenden zur Composition zugeschickt, aber zurückgewiesen, denn „was hilft dem Deutschen alles Singen, wenn er nicht auch einmal zum Dreinschlagen kommt. Da lob' ich mir den Hannoveraner, der singt nicht, der spricht nicht, und thut überhaupt nichts, als er lässt sich hochachtungsvoll und demüthig das Fell über die Ohren ziehen, wenn es dem Allerhöchsten so gefallen sollte". Die Singakademie brachte den 42. Psalm und 1. Theil der „Walpurgisnacht" von Mendelssohn und verlegte von nun an ihr Charfreitagsconcert mit dem „Tod Jesu" in die Schlosskirche.

Der Held der Concertsaison 1847 war Sig. Thalberg. Man gab zu, dass Liszt technisch ihm über sei, aber in künstlerischem Masshalten könne Thalberg seinem Collegen als Muster dienen. Sein bescheidenes Auftreten und die Veranstaltung eines Concertes für Abgebrannte vermehrten die Sympathie für ihn. Da der König sein Missfallen über die bisherige Bezahlung des Orchesters bei Concerten für milde Zwecke ausgesprochen hatte, verzichtete dasselbe von nun an auf eine Vergütung. Thalberg spielte in drei Concerten fast nur eigene Sachen und zwar wie Liszt grösstentheils Fantasien über Opernmotive (Nachtwandlerin, Hugenotten, Stumme), ausserdem aber auch Beethoven's Es dur-Concert. Seine Compositionen waren weniger bedeutend, als das Spiel. Lieder von ihm, „Das Försterhaus" und „Fröhliches Scheiden" sang Steinmüller, und beim „Erlkönig" der Frau Steinmüller übernahm er selbst die Begleitung. Marschner gestand, dass ihm von allen Clavierspielern Thalberg am meisten zusage, war auch entzückt von ihm als Mensch. Anklang fand der Pianist Litolff mit seinem feurigen Spiel und einer holländischen Nationalsymphonie. Der inzwischen von Bériot ausgebildete Geiger Deichmann spielte ein Concert desselben sehr fertig und elegant, aber ohne Poesie. Zu den einheimischen Componisten gesellte sich der Kronprinz mit den Liedern „Lied der Liebe" von Mattheson und „Erinnerung" von Schulze. Ein Orchesterverein aus Dilettanten wurde von dem praktischen Arzt Dr. Louis Ziegler ins Leben gerufen und führte u. A. die D dur-Symphonie von Beethoven und ein Violinconcert von Vieuxtemps auf; doch scheint das Unternehmen im nächsten Jahre wieder eingegangen zu sein.

Im Jahre 1848 kamen als Wunderkinder aus Wien die Geschwister Neruda. Das talentvollste war die 8jährige Wilhelmine, welche ein Violinconcert von Bériot und den „Carneval von Venedig" mit fast gleicher Fertigkeit wie Ernst vortrug. (Dreissig Jahre später war Wilma Norman-Neruda eine Geigenfee, welche in England mit Joachim rivalisirte). Die 12jährige Amalie spielte Clavier, der 10jährige Victor Cello, und alle drei trugen ein Caprice „les arpèges" von Vieuxtemps unter grossem Beifall vor. Bei dem Flötisten Briccialdi fiel sein Instrument auf, welches bedeutend kleiner, von Metall

war und ein Elfenbeinmundstück hatte. Von Marschner war ein neues Trio (Nr. 5) componirt, welches er wiederholt mit Léonard und Preil, auch beim Kronprinzen spielte.

Das Jahr 1849 brachte zum ersten Mal eine Gesangsnummer von Richard Wagner: ein Duett aus „Rienzi", welches am 10. November von Sowade und Frau Liebe im Hansteinschen Saale gesungen wurde. Als Curiosität erschien eine Concertsängerin in Theatercostüm: die Altistin Ida Bertrand sang Arien aus Semiramis, warf sich dann während einer Ouverture in das Costüm des Orsino und liess dessen Trinklied folgen. Sodann geigte ein 14jähriger Knabe H. de Ahna mit dem Titel eines herzogl. Sachsen-Coburg-Gotha'schen Kammervirtuosen. Aus der hiesigen Oeffentlichkeit trat der eine Hannoveraner Deichmann zurück, und ein anderer in dieselbe ein: der 13jährige Cellospieler Carl Matys, Sohn des hiesigen Cellisten.

1850 flogen zwei Singvögel aus Schweden heran. Henriette Nissen, klein und unansehnlich, aber eine Meisterin des Gesanges, welche ausser italienischen Arien und schwedischen Liedern auch eine Händel'sche Arie nicht verschmähte. In ihrer Begleitung war der junge Geiger Pixis. In demselben Monat sang auch Jenny Lind, und zwar am ersten Abend (29. Januar): dritter Theil aus Haydn's Schöpfung mit Steinmüller und Sowade, Arie aus Puritanern und der Königin der Nacht, zuletzt das Taubert'sche Lied „Ich muss nun einmal singen". Die beiden letzten Sachen da capo, und als Zugabe ein schwedisches Lied mit Echo. Im zweiten Concert (9. Februar), welches eine auf die Lind bezügliche Dichtung „Natur und Kunst" vom Director Perglass, gesprochen von Frl. Damböck, brachte, sang sie Arie mit Chor aus Norma, Don Juan, Finale aus Euryanthe, „Zwiegesang" von Mangold, Schlussarie aus Nachtwandlerin und auf Verlangen wieder jenes Lied von Taubert. Was singt Goethe von der Nachtigall? „Was Neues hat sie nicht gelernt, singt alte liebe Lieder". Das dritte Concert zu wohlthätigen Zwecken (23. Februar) enthielt eine Arie von Rossini, das Duett „la grand' mère" von Meyerbeer mit Frau Nottes, ein Terzett für eine Singstimme und zwei Flöten aus Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien" und mehrere Lieder: 1) „Der Himmel hat eine Thräne geweint" von Schumann, das erste Lied R. Schumann's, welches hier öffentlich zum Vortrag kam, 2) „An den Sonnenschein" von demselben, 3) O Jugendzeit, du schöne Rosenzeit" von Mendelssohn und 4) „Vergiss mein nicht" von Widmann. Als nach endlosem Applaus wieder Taubert's Lied verlangt wurde, gab sie den ersten Vers von „God save the King" zu. Der Andrang zu allen Concerten war so gross, dass ein Theil des Publikums zwischen den Coulissen sass; die Lind nahm 1500 Thlr. ein. Theaterchor und Garde du Corps-Musik brachten ihr in vollem Regen ein Ständchen, wobei sie als Dank für Kranz und Blüthe, womit man sie geschmückt hatte, aus dem Fenster von Wessel's Schänke (jetzt königl. Consistorium) in die Nacht hinein sang. Zwischen dem ersten und zweiten Concert hatte die Lind den Göttinger Studenten die Köpfe verdreht. Diesen Taumel von Begeisterung hat der Stud. med. Theodor Billroth in einem Briefe geschildert, welcher nach Hanslick das denkbar reizendste Portal zu der von mir herausgegebenen, bereits in 6. Auflage erschienenen Briefsammlung des berühmten Chirurgen ist. Wie thöricht aber, sich durch den bel canto der Lind bis ins Herz hinein packen zu lassen! Das war ja Alles Charlatanismus einer geistlosen Sängerin, welche ihren gebrechlichen Stimmfond mit blonder Jungfräulichkeit und Madonnentoiletten, mit Prüderie und Wohlthätigkeit nebst obligater Frömmelei zu übertünchen suchte, um das Publikum zum Besten zu haben und demselben das Geld aus der Tasche zu locken; so sieht das Portrait der Lind aus, welches zwei Jahre später der 22jährige Hans v. Bülow entwarf, als er bereits „die ganze Heiligkeit und Göttlichkeit der Tannhäuser-Musik und die Sendung des Apostels Wagner erfasst hatte und andere Menschenkinder bedauerte, welche unfähig waren, sich aus dem Staube zu erheben".

In die Zwischenacte kamen die Pianisten Ign. Tedesco und die 15jährige W. Clauss nebst der Harfenistin Spohr aus Braunschweig, einer Nichte des Componisten. Ein so

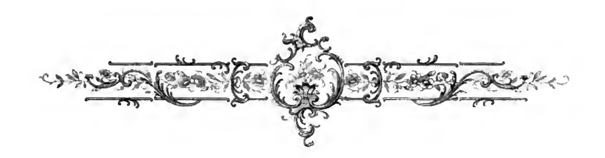
geschmackvolles, virtuoses Harfenspiel, wie diese Dame in „la danse des fées“ und „Rêveries“ von Parish-Alvars entwickelte, wollte man hier noch nicht gehört haben. — Die Tanzmusik wurde in höchster Vollendung durch österreichische Capellen in den Jahren 1847 – 1849 vorgeführt. Den Anfang machte Joh. Strauss als K. K. Hofball-Musikdirector aus Wien mit seinen Schwalben- und Donauliedwalzern, Polkas und Quadrillen; dann kam Gungl und schliesslich Labitzky.

Concertmeister Lübeck hatte als Künstler den Erwartungen nicht entsprochen. Obendrein waren sehr bald seine Finanzen in Unordnung gekommen, und er gerieth in schlechte Gesellschaft, sodass die Orchestermitglieder ihn mieden u. s. w. Riefstahl's Prophezeiung war in Erfüllung gegangen, und Lübeck wurde auf den 1. August 1850 gekündigt.

Concertmeister Georg Hellmesberger.

Mit 20 Jahren Concertmeister zu werden, liess auf besonderes Talent schliessen. Georg Hellmesberger war der Sohn des Wiener Geigers gleichen Vornamens, des Lehrers von Ernst und Joachim. Er spielte im Zwischenact am 26. März 1850 Probe (Violinconcert nebst Burleske, genannt Yanke doudle von Vieuxtemps, Adagio von Lipinsky) und wurde zum 1. September engagirt. Einen Concertmeister hatte man, aber Abonnementsconcerte gab es in den Jahren 1850 und 1851 nicht. Hellmesberger's Thätigkeit war mithin sehr beschränkt; er fand nur Gelegenheit, bei Hofe und in einigen im Theater gegebenen Privatconcerten zu dirigiren und als Solist aufzutreten. Von eigenen Compositionen brachte er ausser der erwähnten Oper „Die beiden Königinnen“, eine Ouverture zu seiner Oper „Palma“, einen Ernst-August-Marsch und für Geige die Salonstücke „la Saltarella„ und „Souvenir“.

Die Privatconcerte in den Jahren 1851 und 1852 bis zur Eröffnung des neuen Concertsaales boten wenig: eine abgesungene Altistin, einen Strohfidel-Virtuosen, sodann Holzmiller, welcher sich als Gesanglehrer niederlassen wollte, Wilh. Heinemeyer, der aus der hiesigen Capelle zur italienischen Oper nach Petersburg abgegangen war, ausserdem den Pianisten R. Willmers u. A. Arnold Wehner, ein Schüler Mendelssohn's, welcher nach einer Prüfung Marschner's als akademischer Musikdirector in Göttingen angestellt war (1846), gab eine Soirée und spielte als Pianist das grosse Trio von Marschner (op. 138) mit Kaiser und Lindner. Mit letzteren Beiden vereinigte sich D. Engel zu Triosoiréen, welche mit den Quartettsoiréen von Kolbe und Genossen abwechselten. In einem Concert von norddeutschen Liedertafeln zum Besten der Wittwe C. Kreutzer's sangen unter Marschner 320 Liederbrüder; u. A. „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von C. L. Fischer (8. Juni 1851). Mit dieser Cantate tauchte zum ersten Mal der Name des späteren Capellmeisters auf. — Die Freude am Chorgesang nahm zu. Gegründet wurden für Männergesang im Jahre 1850 die „Union“ und „Neue Liedertafel“, letztere unter Leitung des Pianisten C. Klindworth, und für gemischten Chorgesang die „Neue Singakademie“ unter Ed. Hille. Dann stifteten 17 junge Kaufleute 1851 den „Hannoverschen Männer-Gesang-Verein“ unter dem Dirigenten E. Weber. Nachdem Hille unter Mitwirkung von Henriette Sontag den „Messias“ zur Aufführung gebracht hatte, wurde einige Tage darauf der Concertsaal im Neuen Theater eingeweiht.



V.

König Georg V.

A Niemann

Joseph Joachim

(1852–1866.)

„Drum soll der Sänger mit dem König gehen." Wenn irgendwo, ist Schiller's Wort in Hannover in Erfüllung gegangen: Hand in Hand mit seinen Paladinen Niemann und Joachim wurde König Georg die Seele der Musik.

Als Knabe hatte Prinz Georg von Cumberland den ersten Clavierunterricht in London bei Louise Dulken gehabt; später wurden in Berlin die Liedercomponisten Greulich und Fr. Kücken seine Lehrer in der Composition. Bereits im 16. Jahre veröffentlichte der Prinz einige Walzer, darunter den „Augusten-Walzer", welcher der Prinzess Wilhelm von Preussen gewidmet war, und einen Lieblingswalzer Sr. Majestät des Königs von Preussen. Auch zwei Märsche kamen heraus, vom Musikmeister Neithardt für Blasinstrumente arrangirt, deren einen der König von Preussen zum Armeemarsch bestimmte. Als Ernst August den Thron bestiegen hatte, wurde der Pianist Ed. Wenzel zum Lehrer des Kronprinzen bestimmt. Am 1. December 1837 begann gleichsam seine Künstlerlaufbahn mit einer ersten grösseren Composition: einem Vocalquartett und Jägerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten, welche Wenzel aufführen liess (31. März 1838). Der Kronprinz hat etwa 200 Musikstücke componirt, von denen 98 im Druck erschienen sind; darunter viele Lieder, Vocalquartette, Chöre, Cantaten, einen Psalm für Männergesang, Compositionen für Clavier, eine Ouverture, Symphonie und sonstige Orchestersachen. Die Aufführungen fanden bei Hofe statt; die Lieder

wurden von Opernmitgliedern, die mehrstimmigen Vocalsachen von einem vorzüglich eingesungenen Doppelquartett unter Leitung Wenzel's, gelegentlich auch von einem Männerquartett aus Hildesheim vorgetragen. Das Musikcorps der Jägergarde unter Gerold spielte die Orchestersachen.

Der Prinz war auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten, hatte in seinem 20. Jahre eine kleine Schrift „Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik“ (1839) anonym herausgegeben und dann zum Besten des Ernst-August-Denkmals unverändert abdrucken lassen (1858). Durchwoben von religiösen Anschauungen, sollte dieselbe für Musik begeistern. Der erblindete Prinz hob hervor, dass er von früher Jugend an mit feuriger Liebe sich der Musik hingegeben habe und diese ihm eine unschätzbare Trösterin durchs Leben geworden sei. U. A. wurde das Gehör im Vergleich zum Gesicht als das kraftvollere Organ hingestellt, weil durch unharmonische, missklingende Töne unser Gefühl so erschüttert und schmerzhaft verletzt werden könne, dass man darüber fast ausser sich gerathe, welcher Eindruck durch ein schlechtes Gemälde in uns unmöglich hervorgebracht werden könne. Bei Besprechung der Instrumentalmusik wurde bemerkt, dass in der Introduction zu „Norma“ die Darstellung einer Gegend in der Weise kunstvoll geschildert sei, dass ein Blinder sogleich eine Waldpartie auf der Scene errathen habe. Der Gesang wurde als die durch keine andere Kunst zu erreichende Darstellung unserer Empfindungen hingestellt; die Poesie ergreife das Gefühl nicht so tief, als es durch Hinzuziehung der Musik möglich sei. So könnten z. B. im Erlkönig die verschiedenartigsten Momente nur durch die Musik so treu und ergreifend geschildert werden; das Gedicht allein vermöge das nicht in dem Masse. — Noch eine zweite kleine Arbeit „Ueber Musik und Gesang, Gedanken Se. Majestät des hochseligen Königs Georg V. von Hannover“ wurde als Manuscript gedruckt (Wien 1879). Es waren Aufzeichnungen, häufig Abends spät vor dem Schlafengehen, deren Daten auf die Zeit eines Sommeraufenthalts in Norderney, also vor 1866, hinweisen. Darin wurde u. A. hervorgehoben, dass die Oper, auch bei voller Anerkennung der hohen Eigenschaften des Schauspiels, wenn sie leiste, was von ihr beansprucht werden müsse, als die höchste poetische Entfaltung der Verhältnisse des Lebens zu betrachten sei, weil sie die Gefühle, die durch die Ereignisse, die Entwicklung der Handlung erweckt und hervorgerufen werden, in der wärmsten, kräftigsten, treuesten und vollständigsten Weise wiedergeben und schildern würde. Wenn in Zukunft für die Oper gleich geeignete und gediegene Sujets gewählt würden, wie bisher für das Schauspiel, dann würde dieselbe die Geltung erhalten, welche ihr als Drama gebührt, und welche ihr jetzt noch nicht zur Genüge eingeräumt wird.

König Georg, welcher im 32. Lebensjahre den Thron bestiegen hatte, war eine poetisch hoch angelegte Natur. Er lebte in Musik. Dazu gesellte sich eine grosse Kenntniss der dramatischen Litteratur, unterstützt von einem Riesengedächtnisse. Seine Stellung zur Kunst war eine ideale; er lebte in der Ueberzeugung, dass die Künstler vor Gottes Thron einem besonderen Gerichte unterständen (Ehrlich). Mit reichen Mitteln unterhielt er sein Kunstinstitut und gab stets mit voller Hand. Begeistert von den Leistungen seiner ersten Mitglieder wurde er nicht müde, denselben seine Anerkennung auszusprechen, sie durch glänzende Geschenke und Urlaub zu erfreuen, mit Einladungen zu Soiréen und Bällen zu beehren und vor Allem durch Zartgefühl und Aufmerksamkeiten an sich zu fesseln. „Das Unglück will (so heisst es in einem Briefe des Königs), dass der ganze Stand der dramatischen Künstler an sich von der Welt noch nicht geachtet werden will, was ich von jeher schändlich und ungerecht gefunden habe, und Niemand weiss besser als Sie, wie ich vor Allem mit Hand und Fuss gegen diese verabscheuungswürdigen und gänzlich veralteten Vorurtheile gekämpft habe und als Christ und Freund der Kunst als meine theuerste und billigste Pflicht erachtet habe, diesen Wahn zu durchbrechen.“ Nur so ist es möglich geworden, dass in der kleinen Stadt Hannover Künstler

von europäischem Ruf Jahre lang gehalten wurden, und viele Andere sich zum Engagement drängten. Der König war sein eigener General-Intendant. Er entschied über Opernrepertoir und Concertprogramme, über Engagements für erste und zweite Fächer und vertheilte die neuen Opern unter die Capellmeister; nicht selten wurden gewisse Opern, Symphonien und sonstige Concertstücke auf besonderen Befehl angesetzt. Bei Meinungsverschiedenheiten über Charakter und Besetzung von Rollen wurden Correspondenzen nach allen Richtungen hin geführt, ja gelegentlich mit der Wichtigkeit von Staatsgeschäften behandelt, indem dazu die Gesandtschaften im Auslande in Anspruch genommen wurden.

Wo, wie beim Könige, Musikenthusiasmus und Kunstverständniss eng mit einander verbunden waren, mussten Opern und Concerte gedeihen, und es währte nicht lange, dass beide auf einer Höhe standen, wie kaum in einer anderen Stadt Deutschlands. Joachim und Niemann trugen den Namen der hannoverschen Musik in die weite Welt!

---

1. Opern.*)

Auf Befehl des Königs Ernst August war im April 1843 der Oberbaurath Laves mit Aufstellung eines Projects für ein neues Hoftheater beauftragt. Als bald darauf das Berliner Opernhaus abbrannte, befürwortete derselbe den Bau eines isolirt stehenden Theaters; auch deshalb, weil der Raum des alten Theaters nothwendig zur Vergrösserung des Schlosses benutzt werden musste. Als Platz empfahl er, in Zusammenhang mit der Erweiterung der Stadt, den Windmühlenberg an der Georgstrasse; von sonstigen Plätzen waren in der Nähe des Schlosses nur der v. Alten'sche Garten und die Friedrichstrasse möglich. Da seit Decennien das Bedürfniss nach einem anständigen, geräumigen Concertsaal vorlag, wurde ein solcher in dem Bau vorgesehen und der Feuersgefahr wegen für jeden der vier Ränge zwei Treppen projectirt. Laves schlug die Kosten ohne Platz auf etwa 600000 Thlr. an. Der König entschied sich für die Georgstrasse, wünschte das neue Theater um etwa ein Drittel grösser, mit schönem Concertsaal, missbilligte aber die Anlage einer Restauration. Laves besuchte wiederholt die neuen Theater in Dresden und Berlin. Als er dem Könige die Modelle und Risse vorlegte, sprach der gerade anwesende Prinz Friedrich von Preussen sich gegen den Vorschlag aus, in den verschiedenen Rängen vor den Logen Balkons anzubringen. Unter Vorsitz des Finanzministers v. Schulte trat im März 1845 eine Baucommission zusammen, welcher Laves als Techniker beigegeben wurde. Derselbe beschwerte sich, dass ihm nach 36jähriger Dienstzeit kein Votum eingeräumt sei; man gewährte es und ernannte, da bei sechs Stimmen leicht Stimmengleichheit entstehen konnte, den Hofbauinspector Molthan ebenfalls als stimmberechtigtes Mitglied. Der Platz wurde von der Stadt für 18000 Thlr. gekauft und der Bau im Juli 1845 begonnen. Unter Direction von Laves erhielt Molthan die specielle Leitung; ihm zur Seite stand als technische Hülfe der Hofbauconducteur Tramm. Der Bau dauerte sieben Jahre. Ernst August hatte die Eröffnung des Theaters auf seinen Geburtstag, den 5. Juni 1852, bestimmt, war aber vorher gestorben. Wenige Monate nach dem Regierungsantritt des Königs Georg war der Bau vollendet, und das alte Theater wurde abgerissen.

*) Vom Jahre 1852 an sind die musikalischen Referate den beiden grössten, unabhängigen Blättern „Zeitung für Nord-Deutschland“ und „Hannoverscher Courier“ entnommen.

Ein imposanter Sandsteinbau in antiker Renaissance war erstanden, in der Grundfläche der grösseste Theaterbau Deutschlands. Besonders hervorragend war derselbe dadurch, dass elf Steintreppen zu den verschiedenen Rängen führten und elf Ausgänge für das Publikum vorhanden waren. Das Logenhaus fasste 1800 Plätze und war in Weiss und Roth, mit nicht überladenen Goldverzierungen gehalten. Die Brüstungen der Logen erhielten einen Schmuck mit plastisch dargestellten Portraits von Dichtern, Componisten und darstellenden Künstlern; die Decke zierten acht Oelgemälde von Kreling: Poesie, Lust-, Schau- und Trauerspiel, komische und ernste Oper, Musik und Tanz. Die Beleuchtung geschah durch einen Kronleuchter mit 280 Gasflammen; im Concertsaal durch 300 Lichter. Den alten Ramberg'schen Vorhang hatte man vergrössert, renovirt und wieder aufgehängt. Etwa 60 Decorationen waren vom hiesigen Maler Fink, Weiss in Braunschweig, Gropius in Berlin, Quaglio in München, Deplechin in Paris gemalt; aber das Anbringen von christlichen Crucifixen wurde bald vom Könige untersagt. Mit jenen wurden nun eine Reihe grosser Opern (Don Juan, Fidelio, Robert der Teufel, Hugenotten, Templer, Freischütz) neu in Scene gesetzt; und mittelst neuer Maschinen war man im Stande, Dämpfe zu entwickeln und Fontainen spielen zu lassen. Auch Theatergarderobe und Requisiten wurden zum grössesten Theil neu angefertigt. Alles in Allem betrugen die Kosten 639135 Thlr., wovon 380000 aus der General- d. h. Landeskasse und 256000 aus der Kronkasse beigesteuert waren. — Die Spielzeit war in der Regel eine tägliche, äusser am Sonnabend. Die Eintrittspreise wurden für alle Ränge erhöht (I. Rangloge 1 Thlr., Parquet 18 Ggr., Parterre und II. Rang 12 Ggr., IV. Rang 4 und 3 Ggr.). Eine colossale Arbeit mit der inneren Einrichtung hatte Director v. Perglass zu bewältigen gehabt, sodass er dem Wunsch des Königs, es möge eine Geschichte des hannoverschen Theaters geschrieben werden, nicht nachkommen konnte.

Die Verwaltung wurde dem Oberhofmarschallamt entzogen und mittelst Gesetzes vom 21. Juli 1852 der Intendanz übertragen. Der Jahresetat betrug 100000 Thlr.; dazu erfolgte aus der Kronkasse ein Zuschuss, welcher von 35000 auf 50000 Thlr. erhöht wurde. An der Spitze stand der Intendant v. Malortie. Derselbe erhielt den Auftrag, durch zeitige Anschaffung und Einstudiren neuer Opern und Stücke das Repertoir zu bereichern, um den Vorstellungen stets den Reiz der Abwechslung zu geben; er reiste zwei Monate lang umher, um neue Kräfte zu engagiren. Nachdem Erlaucht Graf v. Platen, welcher 35 Jahre lang dem Orchester als kunstverständiger und wohlwollender Chef vorgestanden hatte, auf seinen Wunsch zurückgetreten war, wurde sein Sohn, der 36jährige Hauptmann und Flügeladjutant Graf Julius v. Platen am 15. März 1852 zum Orchesterchef ernannt.

Die Stadt mit ihren 50000 Einwohnern incl. Vorstädten und Linden hatte in den letzten Jahren angefangen, durch Eisenbahnanlagen, Vermehrung der Industrie sich in der Entwicklung zu heben, sodass das Hoftheater allein den Bedürfnissen nicht mehr genügte und Sommertheater hinzugekommen waren. Jetzt wurde noch ein Thaliatheater gegründet. Der Intendant fürchtete die Concurrenz, da man dort für zwei Gutegroschen den Abend zubringen könne und sprach der Landdrostei gegenüber, im Fall dass dieses Theater zugelassen werde, den dringenden Wunsch aus, wenigstens alle sonstigen gesetzlichen Mittel dagegen durchzuführen. Diese verordnete denn auch, dass fremden Schauspielern die Erlaubniss versagt wurde, auf dem Thaliatheater zu spielen! Die Verstimmung des Intendanten ging so weit, dass er ausserdem noch vorschlug, demjenigen Theil der Hofdienerschaft, welcher Mitglied des Thaliavereins wäre, etwa zwanzig Herren, die Freiplätze im Hoftheater zu entziehen. So kleinlich war indessen der König nicht und stellte jedem Mitgliede der Hofdienerschaft den Eintritt oder das Verbleiben im Thaliaverein anheim.

Am 1. September 1852 wurde das neue Hoftheater eröffnet. Seit Jahren war dasselbe in der an Neuigkeiten ziemlich armen Stadt ein Gegenstand der Besprechung

gewesen, die Eröffnung daher ein Ereigniss. Die königliche Familie erschien mit dem ganzen Hofstaate, den Ministern, Gesandten, Hof- und Staatsdienern, und das an gestickten Uniformen und eleganten Toiletten reiche Haus war überfüllt, die Hitze gross. Nach Hurrahs, Tusch und Nationalhymne beim Erscheinen des Königs hob sich die neue, rothe Zwischenactsgardine, und es begann ein allegorisches Festspiel: „Natur und Kunst", gedichtet von Perglass. Dasselbe stellte die Bändigung der Naturkräfte durch die Kunst dar; Apollo: Gabillon, Isis: Frau Nottes, Genius der Kunst: Frl. Volk, Hierophant: v. Rekowsky, ein Krieger: Boschi; Mädchen und Jünglinge, Krieger, Volk, Priester, Senatoren, Ritter, Vestalinnen, Opferknaben, Lictoren, Soldaten und Musiker. Marschner hatte dazu die Musik componirt, und das von Rathgeber arrangirte Ballet wurde von den Damen Mertens, Dietrich, den Tänzern Rathgeber, Freund und dem aus 15 Damen bestehenden Corps ausgeführt. Die ganze Ausstattung an Decorationen und Costümen war neu und prachtvoll. Als nach Beendigung des Festspiels der Ramberg'sche Vorhang herabgelassen wurde, gerieth das Publikum ausser Rand und Band, und der rasende Applaus setzte sich bis in die Jubelouverture fort. Dann wurde zum ersten Male „Torquato Tasso" mit Carl Devrient gegeben. Am folgenden Tage dankte der König dem Künstlerpersonal, wobei er besonders die Ausdauer und den eisernen Fleiss des Hoftheaterdirectors und Hofcapellmeisters anerkannte, welche die Eröffnung zur bestimmten Zeit möglich gemacht hatten. Das Schreiben schloss mit den Worten: „Ich hoffe, dass mein neues Hoftheater den Eifer für die Kunst immerfort rege erhalte, wie ich denn auch denselben stets zu würdigen wissen werde."

Vom Opernpersonal waren ins neue Theater nur Sowade, Köllner, Gey und Frau Nottes herübergenommen, sodass gleich in der ersten Oper „Die Hochzeit des Figaro" am 5. September eine Reihe neu engagirter Mitglieder sich vorstellte. Boschi, ein kleiner Mann von italienischem Aeusseren, konnte als Graf gesanglich seinen Vorgänger Steinmüller nicht ersetzen; auch Strobel als Figaro genügte nicht. Dagegen gefielen die routinirte Babnigg (Susanne) und Volk (Cherubin). Man gab die Oper in verändertem Costüm: altfranzösisch, mit weissgepuderten Perrücken und Haarbeuteln, was heutzutage in Deutschland wieder als etwas Neues angestaunt wird. Ein Bassist Böttcher mit umfangreicher Stimme kam hinzu, und im „Barbier" trat zuerst C. Bernard als Almaviva auf, welcher mit seinem nicht grossen, aber sympathischen Tenor viel Beifall fand. Als an diesem Abend der herabgelassene Vorhang die brennenden Lichter von dem zu weit vorgerückten Clavier umwarf, entstand Unruhe im Publikum; Concertmeister Hellmesberger, welcher dirigirte, sprang sogleich auf die Bühne und beseitigte die Feuersgefahr. Aber hinter den Coulissen glimmte ein Funke, welcher nach einigen Tagen als Flamme hoch emporschlug. Der Verlauf dieses Brandes ist bislang zum grossen Theil unbekannt geblieben.

Marschner, welcher die nach dem ersten Dienstjahre versprochene lebenslängliche Anstellung nicht erhalten hatte, war auch in der Folge mit seinem Gesuch wiederholt abschlägig beschieden. Er unterbreitete dasselbe von Neuem dem Graf Platen bei dessen Ernennung zum Orchesterchef; dieser schien die Motive zu billigen und versprach die wärmste Unterstützung. Um dieselbe Zeit brachte eine hiesige Zeitung eine biographische Skizze über Marschner aus dem „Bremischen Beobachter"; vermuthlich um seinen Wünschen Nachdruck zu verleihen, da mit der Eröffnung des neuen Theaters manche Veränderungen bevorstanden. Der Geburtstag des Königs brachte zahlreiche, auch von Marschner für die Capelle befürwortete Gnadenbezeugungen, allein seine eigenen Wünsche blieben unerfüllt. In Folge dessen kam er noch einmal um lebenslängliche Anstellung, Verbesserung seines Einkommens und Verleihung des Titels General-Musikdirector ein. Bald darauf wurde das alte Theater geschlossen. Der Chef berieth mit ihm über eine Verstärkung der Zwischenactsmusik, Wochendienst im Orchester und Anstellung eines Musikdirectors, fand jedoch mit keiner einzigen Massregel den Beifall

Marschner's. Dieser nahm dann eine Gruppirung der Orchestermitglieder für das neue Theater vor, versetzte einige Geiger an andere Pulte und reiste in die Ferien.

Während derselben begann Graf Platen mit einer durchgreifenden Regelung des Orchesterdienstes. 16 Mitglieder waren hinzugekommen, sodass von nun an das Orchester 63 Musiker zählte. Unter Hinzuziehung von Hellmesberger wurden die Entreacts mit 28 Instrumenten vollständiger besetzt und dafür neue Musikalien angeschafft, da die Tänze seit vielen Jahren immer dieselben geblieben waren. Am 31. August theilte man dem Orchester mit, dass Hellmesberger die Functionen eines Musikdirectors übertragen seien, er als solcher die Leitung der kleinen Oper, Vaudevilles, Ballets selbständig zu besorgen habe, dazu die Proben ansetzen und den Wochendienst der Musiker ordnen müsse. Derselbe behielt seinen Titel Concertmeister bei, wurde von der grossen Oper entbunden und hatte die Solis in Hof- und Abonnementsconcerten zu spielen. Der Kammermusikus Gantzert, welcher seit 1836 die Operetten und Vaudevilles dirigirt hatte, trat von jetzt an nur bei Behinderung von Hellmesberger ein.

Von allen diesen Verfügungen wurde Marschner später als die Capelle in Kenntniss gesetzt. Da sein Orchesterarrangement, bei welchem das 3. und 4. Pult von Cello und Bass an die beiden Ecken des Orchesters placirt waren, den Beifall des Chefs nicht gefunden hatte, theilte dieser ihm mit, dass er bei der grossen Wichtigkeit der Sache es für erforderlich erachtet habe, darüber Gutachten anderer Sachverständigen einzuholen; auch diese Herren hätten die Placirung der Instrumente nicht gebilligt. (Spohr und Bott in Kassel hatten Marschner's Aufstellung als eine durchaus fehlerhafte erklärt.) Der Chef unterbreitete Marschner den neuen Plan zur Prüfung. Da auch seine Gruppirung der Geiger zu Reclamationen Veranlassung gegeben hatte, weil die Herren durch Versetzung vom 3. ans 4., vom 4. ans 5. Pult sich beleidigt fühlten, so hatte Graf Platen auch dies in anderer Weise geordnet. Gleichzeitig theilte er Marschner mit, dass „Se. Majestät ein lebenslängliches Engagement nie bewilligen würden, dass der Zustand der königlichen Kassen die Bewilligung einer Zulage augenblicklich nicht zulasse, dass Se. Majestät den Titel eines Hofcapellmeisters für den angemessensten hielten und Sich daher zur Verleihung eines anderen nicht veranlasst finden könnten".

Marschner war wie aus den Wolken gefallen; waren ihm doch zahlreiche Beweise der königlichen Gnade noch bis in die letzte Zeit zu Theil geworden. 22 Jahre lang hatte er bei grosser Familie um ein lebenslängliches Engagement nachgesucht, und jetzt hiess es „Nie!" Marschner reichte auf der Stelle ein Gesuch um sofortige Entlassung ein (5. September), in welchem er dem Graf Platen erklärte, durch dessen verschiedene Circulare und sonstige Anordnungen in seiner Stellung wesentlich benachtheiligt zu sein. Er protestirte gegen das Ansinnen, als habe Parteilichkeit oder Willkür die Besetzung der Geigenpulte bestimmt und fügte hinzu, dass bei Aufstellung des Orchesters ihm als leitender Gedanke gedient habe, das Quartett als Basis aller Orchestermusik die übrigen Instrumente wie ein Bild einrahmen zu lassen. Lieber die Entlassung, als unter solchen Verhältnissen noch drei Jahre bis zur Pensionsberechtigung dienen. Marschner glaubte sich durch keinerlei schriftliche Verpflichtungen gebunden, unter neuen Bedingungen fortzudienen, war daher entschlossen, seine bisherige amtliche Thätigkeit zu beenden. Also Strike, denn Marschner war verpflichtet, seinen Dienstaustritt sechs Monate vorher anzuzeigen.

Noch an demselben Tage setzte er in einer Eingabe an die Königin die Gründe seines Entlassungsgesuches auseinander und erklärte, dass seine bisherige Oberaufsicht über die Capelle zu Gunsten eines jungen, noch unerprobten Mannes getheilt und geschmälert, seine Autorität herabgesetzt werde. Vor Allem aber habe ihn die harte Form gekränkt, in welcher des Königs Resolution ihm bekannt gegeben sei. „Nicht kleinliche Eitelkeit trieb mich dazu, den Titel eines Generalmusikdirectors zu erbitten, den mehrere meiner Collegen in Berlin, Kassel, München u. s. w. führen. Ich wollte

mir nur ein Gefühl der Beschämung ersparen, meinen Untergebenen gegenüber, ja ich bin so dreist es zu sagen, der ganzen musikalischen Welt vis-à-vis zu offenbaren, dass ich nach fast 22jährigem Dienste erst nur eine Staats- oder lebenslängliche Anstellung erbitten musste (wie sie jeder meiner Collegen besitzt). Ohne einen mir zugleich beigelegten neuen Titel aber war es unmöglich, meine, wie mir schien, schiefe Stellung zu verschweigen." Er hob hervor, dass er nun niemals mehr der Sorge für sein Alter oder seine Wittwe enthoben werde, und dass in seinen Jahren kein kleiner Muth dazu gehöre, sich einem neuen Thätigkeitskreise zu widmen. Auch dem Intendanten legte er die Sachlage klar; er fühle sich geistig wie physisch ausser Stande, seinen Dienst fortzuführen, werde nichtsdestoweniger gern bereit sein zu unterhandeln, aber noch in diesem Monat abreisen.

Graf Platen musste dem König Bericht abstatten (11. Sept.), in welchem er darauf hinwies, dass Marschner's Hauptgrund für die gehässigen Angriffe gegen ihn in der getäuschten Hoffnung auf lebenslängliche Anstellung, Verbesserung seines Einkommens und Verleihung eines prunkenden Titels liege. Platen konnte es durchaus nicht befürworten, um diesen Preis Marschner an den Dienst zu fesseln; man habe seine unaufhörlichen Gesuche um lebenslängliche Anstellung in früheren Jahren entschieden und mit nur zu gutem Grunde abgelehnt. „Marschner hatte sich in Dresden und Leipzig neben grossem künstlerischen Ruf auch den einer grossen Unverträglichkeit erworben. Auch hier zeigte sich neben seinem grossen künstlerischen Talent bald Anmassung und Despotie als Grundzüge seines moralischen Charakters. Das Orchester zählt nicht ein Mitglied, welches nicht schon von seiner beleidigenden Grobheit empfindlich zu leiden gehabt hätte! Der rücksichtslosen, despotischen Handlungsweise Marschner's ist das Abgehen des Concertmeisters Bohrer, der moralische Untergang Lübeck's zum Theil zuzuschreiben. Ich bin nur zu sehr überzeugt, dass kein Bedauern, keine Theilnahme diesem Manne von seinen Untergebenen nachfolgen werden, wenn Ew. Majestät die geforderte Entlassung ertheilen. Das vorgerückte Lebensalter scheint auch den einst brillanten Fähigkeiten bereits Eintrag gethan zu haben; wahrscheinlich wird bald eine bemerkbare Untüchtigkeit eintreten. Schon in den letzten Jahren wurde die italienische Oper, für welche er freilich nie eine besondere Vorliebe gehabt hat, mit einer Lauheit von ihm dirigirt, dass ihm die Direction derselben ganz entzogen werden sollte und Hellmesberger übertragen. Es wurde insofern modificirt, dass Hellmesberger allmonatlich Eine italienische Oper dirigiren sollte." Graf Platen stellte den Antrag, die nachgesuchte Entlassung Marschner's mit Pension von 3—400 Thlr. zu ertheilen (!); denselben dem Institut zu erhalten, müsse er nach Lage der Sache für sehr bedenklich halten.

Am 12. September nahm Marschner in einer Eingabe an den König sein Entlassungsgesuch zurück, — in welcher Form ist unbekannt — und übersandte ein „Promemoria, die Stellung eines Hofcapellmeisters betreffend". Der Grundgedanke in demselben war, dass ein Hofcapellmeister, zumal der Pseudokünstler wegen, mit grossmöglicher Amtsgewalt betraut sein müsse, um dem Institut und der Kunst erspriessliche Dienste leisten zu können. Alle Mitglieder der Capelle sollen demselben in Dienstsachen unweigerlich Folge leisten. Der Hofcapellmeister kann nur allein wissen, was er den ihm untergebenen Dirigenten zu dirigiren anvertrauen kann; ihm muss beim Engagement von Musikern, Concertmeistern oder Musikdirectoren und Sängern, sowie auch bei Besetzung der Singpartieen, bei Arrangements und Aufstellung der Sänger auf der Bühne die Hauptstimme zugestanden werden. Derselbe muss die alleinige Befugniss zur Leitung der Symphonien und Ouverturen in Concerten haben, da bei den Concertmeistern, mögen sie auch tüchtige Virtuosen sein, mit Rücksicht auf ihren vorangegangenen Bildungsgang, doch nur sehr selten das geistige Durchdrungensein von dem hohen Geist der grössesten Schöpfungen deutscher Kunst und eine sichere Leitung des Orchesters wegen mangelnder Uebung zu finden ist u. s. w.

Der König hatte die Zurücknahme des Entlassungsgesuchs angenommen und liess sich vom Hofrath Dr. Lex aus dem Civilcabinet über die Menge der vorliegenden Schreiben berichten. Dieser hob u. A. hervor, dass der Wirkungskreis des Capellmeisters durch seine Instructionen nur sehr unvollständig bestimmt sei; so heisse es darin u. A. „er dirigirt alle Opern“. Marschner habe Recht, wenn er sich beklage, dass das Circular den Betheiligten früher mitgetheilt sei, als ihm, dem Vorstande der Capelle. Wenn Reclamationen über die Besetzung der Geigenpulte eingingen, musste der Orchesterchef zunächst mit dem Capellmeister Rücksprache nehmen, damit es nicht den Schein gewinne, als entscheide der Chef nur auf einseitige Reclamationen der Untergebenen. In Betreff der Aufstellung des Orchesters musste in vorliegendem Falle, wo der Capellmeister auch durch seine Orchesterdirection anerkannt einen bedeutenden Ruf durch Deutschland geniesse, der Tadel des Chefs, der Marschner gegenüber doch nur Dilettant sei, noch ehe sich die geringsten Unzuträglichkeiten entwickelt hatten, etwas Demüthigendes enthalten. Ebenso wurde es für unzweckmässig gehalten, wenn die Sachverständigen, welche der Chef consultirt habe, die Untergebenen des Capellmeisters gewesen sein sollten, wodurch sein Ansehn untergraben wäre. Lex war der Ansicht, dass die ganze Sache durch ein ermahnendes Schreiben an den Orchesterchef und den Capellmeister einfach erledigt werden könne.

Die Sache hatte in der Stadt grosses Aufsehn erregt. Man hob hervor, dass es unzweifelhaft im Wunsche und Interesse des Publikums liege, die Differenzen auf eine für Marschner zufriedenstellende Weise zu lösen, denn der Verlust einer der ersten Notabilitäten der Kunst unserer Stadt, die nicht überreich an solchen sei, würde sehr bitter empfunden werden. Auch auswärtige Zeitungen bemächtigten sich der Angelegenheit, und die Süddeutsche Musikzeitung begleitete die Entlassungsfrage mit dem Bemerken, dass wenn einer der berühmtesten, jetzt lebenden deutschen Componisten in seiner Wirksamkeit vor der Arroganz eines Gardehauptmanns weichen müsste, es schlimm mit der Pflege der Kunst stehe. Auch sonst stiess man auf unzufriedene Gemüther. Es schwirrte in der Stadt das Gerücht, dass das Theater auf acht Wochen geschlossen werden sollte, weil zu viele Fehler im inneren Bau hervorgetreten seien: man konnte von vielen Seitenplätzen in dem lyraförmig gebauten Logenhause nichts sehen, die zum Parquet und Parquetlogen führenden Gänge und die gleichen hinter den oberen Rängen waren viel zu schmal, die Garderoben der Künstler zu niedrig und ungenügend ventilirt, die Akustik zumal beim Schauspiel mangelhaft, ein gesellschaftlicher Foyer fehlte u. s. w. Auch war man unzufrieden mit Repertoir, manchen neuen Mitgliedern und den erhöhten Eintrittspreisen. Dazu kam Marschner's eingestellte Thätigkeit, während Hellmesberger's provisorische Direction der grossen Oper zu wünschen übrig liess.

Am 1. Oktober wurde das erlösende Wort gesprochen. Der König bewilligte Marschner eine feste Anstellung, Pensionsberechtigung nebst 2000 Thlr. Gehalt und bat den Minister Bacmeister, sich sogleich zu Marschner zu begeben und ihm zu eröffnen, dass der König mit besonderer Freude den Beschluss gefasst habe. Nur für den Fall, dass dieser noch Schwierigkeiten mache, könne er ihm die beruhigende Versicherung ertheilen, dass in einer neuen Instruction die Competenz-Verhältnisse des Orchesterchefs und Capellmeisters gehörig festgesetzt werden sollten. Graf Platen, welchem der königliche Bescheid erst nach drei Wochen vom Ministerium zuging, hatte eine grosse Schlappe erlitten. Der Stachel blieb haften, und nie hat sich zwischen ihm und Marschner ein erfreuliches Verhältniss entwickelt.

Wie kam es, dass Marschner, welcher von seinem früheren Chef fortdauernd human und freundlich behandelt war, innerhalb weniger Wochen sich die Abneigung des jungen Grafen in so hohem Grade zugezogen hatte? Es kommt vor, dass Männer, welche jung an die Spitze einer Verwaltung treten, ältere Beamte rücksichtslos behandeln; meist aus Mangel an Erziehung. Dieser Umstand, sowie Meinungsverschiedenheiten über Lappalien

wie Zwischenactsmusik u. A. dürften wohl nicht in erster Linie zu nennen sein. Marschner war ein hochgebildeter Mann von schlagfertigem Witz; auf seiner Zunge spielte die Satire. Er interessirte sich für Politik, und der Frühling von 1848 hatte auch sein Herz erwärmt. Vor allem wünschte er dem deutschen Vaterlande mehr inneren Zusammenhang, im Allgemeinen mehr englische Zustände, für welche er sehr eingenommen war; aber bei der inneren Zerrissenheit Deutschlands und der gesinnungslosen Mehrheit der gebildeten Deutschen und ihrer egoistischen Passivität schien ihm die Erreichung dieser Wünsche unmöglich. Im März jenes Freiheitsjahres, als auch in Hannover Unruhen ausgebrochen waren, componirte er das „Vaterlandslied“ von Sternau und liess es zum Besten der Hinterbliebenen der in Berlin Gefallenen verkaufen. Obwohl er nie öffentlich als Politiker auftrat, machte er doch aus seinen liberalen Gesinnungen kein Hehl und zog sich durch seine freien, oft scharfen Bemerkungen in hohen Kreisen unversöhnliche Feinde zu. Lange war daher die Seite seines Herzens rein geblieben; erst nachdem er von Oesterreich und Dänemark decorirt war, gab man ihm hier die Medaille für Kunst und Wissenschaft; aber des Guelphenordens unterste Classe schmückte seine Brust erst nach 20jähriger Dienstzeit, und darüber hinaus ist er nie gekommen. Marschner konnte, obschon für jede Huldigung empfänglich, die Hofgunst entbehren, da ihm die Verehrung des Publikums treu blieb. Einen solchen Mann kalt zu stellen, war wohl ein allgemeiner Wunsch in reactionären Kreisen, und der neue Orchesterchef, jung und thatendurstig, bot dazu die Hand. Beleuchten wir dessen Bericht an den König näher. Marschner's Unverträglichkeit aus Dresden und Leipzig nach 20 Jahren wieder aufzuwärmen, hatte keinen Sinn, nachdem Erlaucht Platen seiner Zeit dem Monarchen mitgetheilt hatte, dass Marschner nach 14jähriger Dienstzeit keine besondere Veranlassung zur Unzufriedenheit gegeben habe. Dem Vorwurfe beleidigender Grobheit steht zunächst die Thatsache gegenüber, dass keine einzige schriftliche Beschwerde von Musikern in den Acten vorliegt. Wohl ist gelegentlich von Marschner's Dirigentenstuhle auf einen jungen Fagottisten, wenn er falsch geblasen hatte, ein „Esel“ losgelassen; allein in der aufgeregten Theatersprache klingt Vieles anders, als im bürgerlichen Leben, und in Marschner's sächsischem Dialect auch gemüthlicher. Er war streng im Dienst und duckte den eingebildeten Künstlerstolz, wo sich derselbe breit machte, durch boshafte Bemerkungen, wohl auch dadurch, dass er die Kluft zwischen sich und den Orchestermitgliedern merken liess. Zweifellos mag ihm deshalb Dieser oder Jener gegrollt haben. Aber die besseren Musiker folgten ihm willig und gern, weil sie in ihm die Autorität anerkannten und sich bewusst waren, dass nur der belebende Odem des Dirigenten ein Orchester zu höchsten Aufgaben befähigen kann, ohne welchen auch das tüchtigste geistig todt bleibt. Das Bewusstsein, dass einzig und allein Marschner das Orchester zu der hochgeachteten Stellung in Deutschland emporgehoben hatte, musste jede echte Künstlernatur begeistern und jeden Tadel leichter vergessen machen. Wenn daher in jenem Bericht gesagt wird, dass einem Abgange Marschner's kein Bedauern, keine Theilnahme von seinen Untergebenen folgen würde — eine Ansicht, welche übrigens die aus Marschner's Zeit noch lebenden Orchestermitglieder entschieden bestreiten —, so können damit höchstens jene Elemente von Musikern gemeint sein, welche ohne allgemeine Bildung und ohne jede ideale Richtung sich nur allein des Broderwerbs wegen abplagten. War Marschner „streng, despotisch und namentlich grob“, so theilte er diese Eigenschaften mit den deutschen Capellmeistern von altem Schrot und Korn. So wenigstens schilderte Richard Wagner dieselben, fügte aber hinzu, dass ein solcher Mann in seiner Art auch Tüchtiges zu leisten vermochte, das Orchester ihm gehorchte wie einem Mann, der keinen Spass versteht und seine Leute in den Händen hat. Wird nun gar der Abgang Bohrer's, der Untergang Lübeck's Marschner zum Theil zugeschrieben, so widerspricht sogar dieses „zum Theil“ klipp und klar den Thatsachen, welche im vorigen Capitel bei beiden Concertmeistern auseinandergesetzt sind. Wenn schliesslich der Bericht von dem vorgerückten Alter

Marschner's (derselbe war 57 Jahre alt) und von Beeinträchtigung seiner Fähigkeiten spricht, so liegt darin nicht allein eine beschämende Undankbarkeit gegen den Componisten des Templer und Heiling, welche die Theatercasse noch immer füllten, sondern auch eine kühne Vermessenheit, den Flügelschlag eines Genies beurtheilen zu wollen.

Als Marschner wieder in Gnaden aufgenommen war, bat er den König, seinen Wirkungskreis durch eine neue, feste Instruction regeln zu wollen. Dieser fand den Wunsch gerecht und beauftragte damit den Legationsrath v. Witzendorff; allein im Einverständniss zwischen diesem und Graf Platen ruhte die Sache ein Jahr lang; es regierte sich besser mit Caoutschukparagraphen. Als nach inzwischen erfolgter Anstellung eines zweiten Capellmeisters eine Dienstinstruction ausgearbeitet war, welcher Marschner zugestimmt hatte, fühlte sich v. Witzendorff ausser Stande, dieselbe dem Könige vorzulegen, weil darin die befohlenen Bestimmungen über den Wirkungskreis Marschner's und sein Verhältniss zum Orchesterchef fehlten. Damit wurde die Sache wieder einige Jahre verschleppt, bis dann vermuthlich eine Misshelligkeit wegen Direction der Oper „Catharina Cornaro“ Veranlassung gab, dass Marschner 1855 eine neue Dienstinstruction erhielt.

Da Hellmesberger bald nach Uebernahme der Opernleitung bedenklich erkrankte, zog man noch im September den Capellmeister Hagen aus Bremen zur Aushülfe heran. Unter ihm kam zuerst der „Prophet“, welcher bereits vom Sommertheater her bekannt war, heraus; Johann: Sowade, Bertha: Anna Zerr (als Gast), Fides: Frau Nottes, Oberthal: Boschi. Mehrere erste Mitglieder des Schauspiels figurirten mit, und die Ausstattung war glänzend. Aber in den Augen der Kritik war eine so grosse musikalische Lüge, wie der Prophet, den ersten Act ausgenommen, bis dahin noch nicht geboren, und in einem Briefe Marschner's heisst es, dass Meyerbeer durch sein Schlittschuhläufer-Drama zur Courtisane geworden sei.

Die Krankheit Hellmesberger's brachte die Verwaltung in Verlegenheit. Da einige Zeit vorher vom Capellmeister Fischer in Mainz ein Gesuch um Anstellung eingegangen war, welche nicht gewährt werden konnte, fragte man Mitte October bei ihm an, ob er Hellmesberger in der Musikdirection vertreten könne, was bejaht wurde. Da erkrankte obendrein noch Marschner und trat erst am 24. October wieder ans Dirigentenpult. Inzwischen war die Noth so gross geworden, dass man Fischer telegraphisch herbeirief. Derselbe dirigirte zum ersten Male am 26. October nach einmaliger Probe die Nachtwandlerin, und zwar zur allgemeinen Zufriedenheit. Am 30. December 1852 wurde Carl Ludwig Fischer als Capellmeister engagirt; zunächst auf ein Jahr mit 1000 Thlr. Derselbe (geb. 8. Februar 1816 in Kaiserslautern) war schon mit acht Jahren als Geiger öffentlich aufgetreten, hatte theoretische Studien bei Eichhorn in Mannheim gemacht, wurde dann Musikdirector an den Theatern in Trier, Köln, Aachen, Nürnberg, Wiesbaden und 1847 Capellmeister in Mainz. In Hannover war sein Name, wie erwähnt, durch eine Cantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Männerchor im Jahre 1851 bekannt geworden. Er erhielt, 36 Jahre alt, die Direction der komischen Oper, von Singspiel, Vaudeville und Ballet, hatte die Zwischenactsmusik zu überwachen und den ersten Capellmeister zu vertreten.

Gleichzeitig wurde Joachim als Concertmeister angestellt, und Marschner bekam den Titel eines Hofcapellmeisters. Dieser Titel wurde jetzt zur Auszeichnung, obschon Marschner bereits in den dreissiger Jahren mit demselben gelegentlich auf den Theaterzetteln abgedruckt war. Eigenthümlich nimmt es sich aus, dass der Orchesterchef die Intendanz von jenen Engagements und Titelverleihung in Kenntniss setzte. In die Regie theilten sich Sowade und Gey, und der Chordirector Gantzert verfügte über 27 Herren und 22 Damen.

In den letzten Monaten gastirten die gefeierte Anna Zerr von der italienischen Oper in London und Frau Palm-Spatzer aus München. Neu einstudirt wurden Ent-

führung, Templer, Hugenotten; und als Novität erschien mit Gästen aus Pest das poesiereiche Ballet „Gisella oder die Willys“ mit Musik von Adam (29. October).

Das Jahr 1853 brachte sechs Novitäten. „Rigoletto“ fiel durch, und das Auspfeifen, welches im Hoftheater nicht gestattet war, übernahm die Presse: Gemeinheit in Text und Musik, Gassenhauer von abgedroschenen Walzer- und Galoppmelodien. Es folgte „Undine“, welche mit einem vorher nie gesehenen Glanz an Decorationen und Maschinerien vom Maschinisten Mühldorfer aus Mannheim in Scene gesetzt war. Nur zwei Mal sah man „Die Nürnberger Puppe“ unter Faust's Beschwörung lebendig werden; dagegen sprach Flotow's „Indra“ sehr an. Ander sang als Gast den König, Frau Nottes die Titelrolle und wurde als neuernannte Kammersängerin warm begrüsst. Dann war auf Befehl des Königs „Toni oder der Wildschütz“ von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha einstudirt. Die Oper erlebte nur zwei Aufführungen; Marschner und der Director erfreuten sich eines Verdienstkreuzes, und dem herzoglichen Hofcapellmeister Lampert wurden 110 Thaler ausbezahlt. Derselbe hatte die Oper instrumentirt, aber nach des Herzogs Ansicht uninteressant, sodass dieser für die Instrumentation einer ihn damals beschäftigenden neuen Oper gern Rich. Wagner heranziehen wollte und deshalb bei Liszt anfragte. Die Oper Toni war ein Beweis, wie ungerecht vertheilt beim Mangel allgemeiner Tantièmeeinrichtungen die Honorare deutscher Autoren waren; denn dieses Werk, welches nicht eingeschlagen hatte, wurde gerade so gut oder schlecht honorirt, wie der Templer, der doch ein Vierteljahrhundert und länger Cassenstück gewesen war. Auch die letzte Novität „Marco Spada“ hatte kein Glück. Neu einstudirt waren „Don Juan“, worin Frau Nottes, bisher als Elvira, die Donna Anna übernahm, sodann „Tell“ und „Die weisse Frau“.

Der Glanzpunkt der Saison war das Gastspiel von Ander, welcher als Edgardo, Gennaro, Stradella, Lyonel, Arnold und mehrere Male als Prophet und Raoul auftrat. Seine Stimme besass Alles, war nur irgend schön war. Neben der imposantesten Kraft die lieblichste Zartheit; nie gewahrte man die geringste Anstrengung, und das selten benutzte Falsett erklang so voll, dass es kaum von Brusttönen zu unterscheiden war. Sein seelenvoller Vortrag war in seiner Einfachheit von hinreissender Wirkung. Bei Ander's kleiner Figur hätte man kaum an einen Helden denken können; allein Blick, Haltung und Bewegung bewiesen, dass in ihm eine starke geistige Kraft vorhanden war. Trat im Propheten der vortreffliche Schauspieler hervor, so riss der Sänger als Raoul das Publikum hin. Nach dem Beifallssturm am Schlusse des Duetts mit Valentine liess Fischer Tusch von Pauken und Trompeten spielen, was bisher nicht gebräuchlich war. Weshalb dieser alle Opern mit Ander dirigirte und nicht Marschner die zu seinem Ressort gehörigen, ist unbekannt.

Noch einmal war „Austin“ einstudirt. Für den Kummer, dass die Oper im Ganzen nur sechs Aufführungen erlebt hat, wurde Marschner die Ehre einer Einladung nach London zu Theil, wo er im nächsten Jahre die Direction einer Operngesellschaft und insbesondere die Leitung seines Templers übernehmen sollte. — Ein Festabend war Gey's 25jähriges Dienstjubiläum (6. Mai), wobei er den Don Juan sang, mit welchem er nebst Vampyr, Templer und Heiling Jahre lang glänzende Triumphe gefeiert hatte. Mit einer Art Raserei empfangen, kam er nicht eher zum Singen, als bis das Orchester dem Rufe der Galerie nach Tusch folgte. Gey's Stimme klang noch frisch; er musste das Champagnerlied wiederholen und sang dabei den Hymnus auf Mozart. Am Schluss der Vorstellung hatte sich das ganze Personal um ihn gruppirt: der Schauspieler Gabillon reichte ihm Kränze, Sowade setzte ihm einen silbernen Lorbeer aufs Haupt, das Opernpersonal schenkte ihm eine goldene Tabatière, Schauspiel und Chor einen silbernen Becher Gey dankte und holte sich 520 Thaler aus der Theatercasse. Da das Tuschblasen ohne Ermächtigung Marschner's, welcher dirigirte, erfolgt war,

so beschwerte er sich, in Folge dessen diese Ovation fortan nur gestattet wurde, wenn die Erlaubniss dazu durch die Capellmeister von der Intendanz resp. dem Director eingeholt war. (Jener Gabillon war es auch, welcher einige Tage vorher, als er zur Abendvorstellung ging, einen Knecht, der mit vier Pferden in die Schwemme geritten war, dem Ertrinken nahe sah und rettete. Beim Auftreten wurde er mit nicht endenwollendem Beifall empfangen; noch in demselben Jahre ging er an das Wiener Burgtheater.) Um die Jahreswende fand ein Gastspiel des Tenoristen Wachtel statt, worüber später.

Das Ballet hatte durch das Ehepaar Kilanyi aus Prag einen Zuwachs erhalten. Der Zigeunertanz in den Hugenotten wurde eingelegt und ein Arrangement von Kilanyi „Miranda" aufgeführt. In demselben sprang, als erster Versuch auf der neuen Bühne, eine Fontaine mit wirklichem Wasser. Ausserdem brachte man die „Sylphide" von Taglioni.

Ueberblickte man die Leistungen der Oper seit Eröffung des neuen Theaters, so war das Resultat ein betrübendes und stand nicht im Verhältniss zum königlichen Zuschuss. Nur eine einzige hervorragende Kraft war vorhanden, Frau Nottes. Obschon dieselbe, von Haus aus nicht sehr musikalisch, trotz ihrer grossen, schönen Stimme in Bezug auf Technik den Ansprüchen an eine Künstlerin ersten Ranges nicht genügte, so überragte sie doch Manche durch tief seelenvollen Vortrag und künstlerische Auffassung. Das Geheimniss ihrer ausserordentlichen Erfolge lag darin, dass sie auch in der stärksten Leidenschaft niemals die Grenze des Schönen überschritt und in ihrer Erscheinung edel blieb. Bald nach dem Ander'schen Gastspiel hatte sie an der Wiener Hofoper die Valentine gesungen und einen so glänzenden Contract angeboten erhalten, dass der König ihr die hohe Gage von 4500 Thaler auf sechs Jahre bewilligte, „um diese gegenwärtig erste dramatische Sängerin Deutschlands sich zu erhalten". Leider standen ihr keine ebenbürtigen Kräfte zur Seite; erster Tenor und erster Baryton genügten nicht, auch bei den letzten Engagements hatte man zu wenig Verständniss gezeigt. Für die nach Hamburg abgegangene Babnigg war Frau Röder-Romani mit mangelhafter Coloratur und unverständlicher Aussprache eingetreten, und die neue Soubrette Zenkgraf, klein und niedlich, war eine Anfängerin mit scharfer Stimme. Einen glücklichen Griff that man mit Haas aus Wiesbaden, welcher sich schon früher für das Bass- und Barytonfach, namentlich in Spielopern angeboten hatte. Schöne Stimme, vortreffliche Schule, geschmackvoller Vortrag vereinigten sich mit einem natürlichen, eleganten Spiel. Einen solchen Leporello wollte man nur alle zehn Jahre einmal gesehen und gehört haben, und als Lord in Fra Diavolo überragte er alle seine Vorgänger, da er nach längerem Aufenthalt in England als Concertsänger die fremde Sprache beherrschte. Nur wenige Opernaufführungen genügten; es fehlte an allen Ecken. Das Repertoir war versumpft, und die Mehrzahl der Novitäten mit Glanz durchgefallen. Man sehnte sich daher nach den Schöpfungen von Rich. Wagner und konnte es nicht begreifen, dass Werke, welche die ganze Welt bewegten, unaufgeführt blieben. Der Besuch der Oper war schlecht, und die Kritik schwieg häufig, weil es sich doch nicht lohnte. Die Unzufriedenheit machte sich sogar in der officiellen Presse Luft, indem die „Hannoversche Zeitung" sehr übertriebene Hymnen auf den Orchesterchef mit Rücksicht auf seine Bestrebungen für die Concerte im Gegensatz zur Oper brachte. Dagegen wurde allerdings protestirt, da man nach zwei Concerten noch viel zu wenig von Graf Platen wisse. Jene Zeitung setzte auch in der Folge ihre animosen Kritiken gegen das Theater fort. Man nahm Marschner die italienische Oper ab und übergab sie Fischer. Auf seine Anfrage, ob die Leitung daran Schuld sei, wurde ihm geantwortet, der König habe seine Stellung erleichtern wollen, da er wisse, dass Marschner weniger Geschmack an italienischen, wie an deutschen Opern habe; eine Kränkung sei ausgeschlossen. Sein Wunsch, als Ersatz dafür die Direction aller Mozart'schen Opern zu erhalten, wurde jedoch abgelehnt. Zu der allgemeinen Unzufriedenheit im Publikum kam obendrein hinzu, dass

auch der König die künstlerische Leitung des Theaters so mangelhaft fand, dass nach seiner Ueberzeugung dasselbe in kürzester Zeit seinem Untergange entgegen gehen würde.

Alles dieses drängte den Intendanten v. Malortie, nach 14 jähriger Thätigkeit um seine Entlassung zu bitten. Sogleich wurde der Orchesterchef Graf v. Platen zum Intendanten ernannt (12. Februar 1854). Derselbe trat aus dem Militärdienst aus, erhielt 3000 Thlr. Gehalt und freie Wohnung. Damit war die Verwaltung des ganzen Theaters in Eine Hand gelegt, was als Fortschritt begrüsst wurde. Das Personal brachte dem neuen Chef einen Fackelzug.

In denselben Tagen wurde Marschner von dem schwersten Schicksalsschlag getroffen. Nachdem er sieben Kinder, darunter hoffnungsvolle Söhne von 16 bis 18 Jahren, begraben hatte, verlor er jetzt seine Gattin Marianne. Zierlich von Gestalt, noch immer schön und von jugendlicher Lebendigkeit, war sie ihm in 25jähriger glücklicher Ehe eine vortreffliche Hausfrau gewesen und hatte es verstanden, künstlerischen Geist in die Häuslichkeit zu übertragen. Noch im Sommer 1853 hatte er mit ihr, eingeführt durch Spohr, bei dem kunstsinnigen Freiherrn von der Malzburg und dessen Nichte Adelheid von Baumbach auf Schloss Escheberg bei Kassel sehr glückliche Tage verlebt; er war dort als vorzüglicher Gesellschafter, voller Humor und unerschöpflich in Anekdoten, welche er meisterhaft vortrug, gern gesehen. Auf der Weiterreise traf er in Frankfurt Johanna Wagner, welche ihm im Theater Lieder vorsang, auch Liszt „wie immer hungrig-durstige Journalisten mit Champagner und barocken Meinungen labend", was ihn langweilte. (Beide Männer sind sich im Leben nie näher getreten. Liszt hatte in einem Brief an J. Raff (1850) das hannoversche Theater, wohl wegen Vernachlässigung der Wagner'schen Opern, „ein mit der Kunst stets fortschreitendes Institut" genannt.) Aus Heidelberg schrieb Marschner an v. Malzburg: „Gott, mit welcher Lust muss sich's hier studiren, und doch auch wieder wie schwer! Im dumpfen Colleg, in enger Stube schweinsledener Weisheit gegenüber sitzen und der mit allen Reizen geschmückten lieblichen Natur den Rücken kehren sollend — o! es muss ein fürchterlicher Kampf sein." Im Spätherbst entwickelte sich bei der Gattin ein bösartiges Brustdrüsenleiden, gegen welches sie in Berlin die Hülfe des Wunderdoctors Landolfi aufsuchte; allein schon wenige Tage nach ihrer und des Gatten Ankunft starb sie am 7. Februar 1854 in ihrem 48. Lebensjahre. Sie hatte noch das letzte Manuscript ihres Mannes „Der fahrende Schüler" von J. Rodenberg mitgenommen, um es während der Reconvalescenz zu singen. „Mit ihr verlor Marschner nicht nur die treue Kameradin, die länger als ein Vierteljahrhundert Alles mit ihm getheilt, Niederlagen und Triumphe, Leid und Freud; er verlor mit ihr seine Stütze, seinen Halt und den schönen Genius seiner Kunst" (Rodenberg). Kurz vorher waren dieses Dichters „Marie vom Oberlande" und Goethe's „Epiphaniasfest" von Marschner erschienen. Derselbe blieb mit einem Knaben und einer Tochter zurück und schrieb an v. Malzburg und Advokat Hitschold: „Ich habe mit meiner geliebten Gattin und einzigen Freundin Alles das verloren, was mich an dieser Erde noch zu fesseln vermochte . . . und fühle nur zu lebhaft, dass ich nichts Bedeutendes mehr zu schaffen vermögen werde. Dennoch werde ich nicht ganz müssig ruhen . . . aber den schon seit längerer Zeit in mir entstandenen und immer grösser werdenden Ekel gegen das Theater glaube ich schwerlich mehr bewältigen zu können . . . Und am Ende, ist es nicht viel und genug, wenn einem Manne drei grössere Werke gelungen, die unverwelkt und frisch nahe schon an die 30 Jahre auf dem Repertoir sich zu erhalten gewusst haben? Freilich enthalten der Vampyr, der Templer und eigentlich auch noch der Heiling mancherlei Tadelnswerthes und Unvollkommenheiten, wie fast alles Menschliche. Aber der in diesen Werken enthaltene Geist, die Frische und Lebendigkeit ihrer Melodien und Charakteristik erhalten ihnen vielleicht noch manches Jahr die Gunst des Publikums, und so mag ich wohl auch billiger Weise zu baldigem Verstummen berechtigt sein, zumal nichts mehr zu diesem Genre Besonderes mich zieht. Mein letztes Opernwerk Austin wurde hier mit grössestem Beifall aufgenommen, sechs-

mal gegeben, und ich halte es (nebst dem Heiling) für mein gelungenstes, vollendetstes Werk. Trotzdem ist es bislang weder in Dresden noch in Wien, wo man die Partitur gekauft hatte, zur Aufführung gelangt, und zum Verkauf des Clavierauszuges (den anzubieten ich zu stolz bin) hat sich bisher noch kein Verleger gemeldet." — Einige Wochen nach dem Tode der Gattin wurde Marschner zum Mitgliede des neu gestifteten Bayerischen Ordens für Wissenschaft und Kunst ernannt. Im April erkrankte er an einer Muskellähmung des linken Auges, welches unbeweglich nach innen stand, sodass ihm wochenlang jede Arbeit unmöglich war. Dadurch wurde die erwähnte Reise nach London zur Direction seiner Opern sistirt, und als nach Besserung des Augenleidens der englische Director herüber kam, um Marschner beim Wort zu nehmen, suchte er sich davon loszuwinden; „mein Sinn für derlei Ehren, Auszeichnungen oder Triumphe ist jetzt ganz abgestumpft, und der pecuniäre Verlust dabei ist mir ganz gleichgültig." Marschner war ein gebrochener Mann von fast greisenhaftem Eindruck; sein Haar fing an bleich zu werden. Als im Mai seine neueste Composition „Der fahrende Schüler" erschien, meinte er, dass sie wahrscheinlich sein letztes Werk sein würde. Vergeblich luden Bodenstedt und Lachner ihn zur Industrieausstellung nach München ein; er reiste in den Ferien nach Holland, Belgien, war auch zwei Wochen in London. Mit dem Beginn des Theaters nahm er seinen Dienst wieder auf, fest entschlossen, weiter zu arbeiten.

Dem neuen Intendanten war der ausdrückliche Wille des Königs zugegangen, im Theater eine Kunstanstalt zu besitzen, welche dem Glanz des Hofes und der Intelligenz der Zeit würdig sei. Dazu war eine völlige Reorganisation der Oper nothwendig, und der erst vor zwei Jahren erhöhte Zuschuss wurde auf 60000 Thlr. festgesetzt. Es kam der Verwaltung zu statten, dass mit Schluss der Saison eine Reihe von Contracten ablief: die Damen Röder-Romani, Zenkgraf, Volk, die Sänger Boschi, Bötticher gingen ab. Auch der Contract mit Köllner, dessen Stimmmittel abgenommen hatten, sollte nicht wieder erneuert werden; allein er hatte 19 Jahre gedient, war ein Liebling der verstorbenen Königin gewesen und blieb.

Engagirt war noch von der vorigen Intendanz Theodor Wachtel. Der König der Hamburger Droschkenkutscher hatte anfangs beim Theater trotz seiner schönen Stimme grosse Kämpfe zu bestehen gehabt und war bereits in Schwerin, Dresden, Würzburg und Darmstadt engagirt gewesen. 30 Jahre alt, gastirte er hier als Edgardo (30. December 1853), George Brown und Prophet. Er bestach sofort durch seine Stimme, welche in allen Lagen gleichmässig und voller Schmelz war. Wie Ander, sang auch er in der Höhe ohne jede Anstrengung; der Vortrag war natürlich, frei von Sentimentalität. Immerhin hafteten dem hübschen Sänger noch grosse Mängel an: Unsicherheit, Undeutlichkeit der Aussprache, häufiges Tremoliren; auch wusste er sein Material nicht genügend abzuwägen, sodass er in den letzten Acten ermüdete. Vor Allem aber liess das Spiel zu wünschen übrig: alle Bewegungen waren angelernt, das stereotype Herumfuchteln mit den Armen unschön, es fehlte jede Ungezwungenheit und Leichtigkeit. Allein die Vorzüge überwogen, und Wachtel wurde am 1. Mai 1854 auf fünf Jahre mit 2000 Thlr. engagirt.

Da ein erster Tenorist nicht genügte, wurde noch ein anderer hinzu engagirt:

Albert Niemann.

Aus dem Lehrling einer Maschinenschlosserei in Magdeburg (geb. 15. Januar 1831 in Erxleben) war ein Statist und Chorist in Dessau geworden, dessen wenige Takte, womit er im „Prophet" der Fides die Ankunft ihres Sohnes ankündigte, sein Schicksal entschieden. Capellmeister Schneider erkannte seine musikalische Begabung und veranlasste den Gesangunterricht; aber die Enttäuschungen begannen. Nicht verwendbar in Stettin, war sein Probesingen vor dem Intendanten v. Hülsen in Berlin ohne Erfolg. Bei Kroll zur Aushülfe, dann in Worms, Darmstadt, Halle engagirt liess ihn v. Hülsen

ein Jahr lang von Mantius ausbilden, worauf er beim ersten Auftreten in Berlin als Sever ein solches Flasco machte, dass er für immer als unbrauchbar erklärt wurde.

Anfangs März 1854 begannen hier die Unterhandlungen mit Niemann, welchem nur ein einmaliges Auftreten, aber nicht als Sever, wie er wünschte, sondern als Max im Freischütz gewährt wurde (26. März). Der 23jährige Sänger, dessen Grösse auffiel, hatte einen ungewöhnlich enthusiastischen Beifall. Die Zeit. für Nordd. schrieb: „Niemann besitzt eine schöne, gleichmässige Tenorstimme, besonders in der mittleren Lage von Kraft und Schmelz. Hauptsächlich scheint sich dieselbe für den Vortrag lyrischer Partieen zu eignen, wie denn Herr Niemann die Rolle des Max durchaus befriedigend sang, sowohl was Geschmack als Seele des Vortrags betraf. Sein Spiel scheint genügend". Er wurde vom 1. September an auf ein Jahr mit 1000 bis 1200 Thlr. Gehalt engagirt; zwar fand er die Gage gering, gab aber viel darauf, sich hier mit Ruhe zu einem Künstler heranbilden zu können. Um die Zeit bis zum Antritt auszufüllen, trat er beim Director Hein in Stettin ein und ging mit der Königsberger Gesellschaft in die Provinz. Von Insterburg aus schrieb er an die Intendanz, dass er dort den Tannhäuser gesungen habe (in einem zum Theater umgewandelten, ehemaligen Wagenschuppen mit Begleitung des Claviers und einiger Streich- und Blasinstrumente) und fügte hinzu: „der Tannhäuser ist wie für mich geschrieben." Hein wollte ihn vom hiesigen Engagement abspenstig machen; er hoffte nun von der Intendanz, dass sie ihn vom preussischen Militärdienst befreien könne, da am 1. October der Termin ablief, wo er sich als Einjähriger stellen musste. — Am 31. August trat Niemann als Max ins Engagement und sang im folgenden Monat den Raoul und Masaniello. Man fühlte, dass sein Gesang durchdacht und eine selbständige Auffassungsgabe, natürliche Begabung nebst angeborenem Darstellungstalent vorhanden waren. Vermisst wurde die technische Ausbildung: es fehlte der Stimme die Beweglichkeit und feinere Modulation, das Piano war mangelhaft, die Höhe angestrengt und der Uebergang zur Fistel unschön. Auch beherrschte Niemann seine Stimme nicht genügend; so wandte er im Septett der Hugenotten eine derartige Stärke an, dass man von den übrigen Sängern kaum etwas hörte. Im 4. Act misslangen die vorwiegend lyrischen Stellen, und sein Spiel liess das sinnliche Element zu stark hervortreten. Nach dem zweiten Auftreten als Raoul hielt man die Rolle für Wachtel geeigneter. Als Masaniello erschienen Niemann's Kräfte geradezu ungebändigt. Gleich beim Auftreten setzte er so mächtig ein, dass eine Steigeruug nicht mehr möglich war und schliesslich Ton und Geberde unschön wurden. Die Schlummerarie misslang, und an einzelnen Stellen fiel Niemann aus dem Gesange förmlich in den Gesprächston. Das Publikum zollte dem Künstler in allen Rollen masslosen Beifall; die Kritik dämpfte: man prophezeite Niemann eine bedeutende Zukunft, fand aber vor der Hand seinen Gesang nicht durchgebildet.

Als Bassist trat J. Schott ein. Sein tiefer Bass war kräftig, weich und edel, Vortrag und Spiel gewandt. Weniger Glück hatte man mit dem Barytonisten Clement, dessen Stimme nicht mehr jugendfrisch, nur noch in der Mittellage kräftig war und dabei detonirte und tremolirte.

Im Damenpersonal wurde mit der kleinen, hübschen, etwas korpulenten Auguste Geisthardt eine vorzügliche Coloratursängerin gewonnen. Ihr Sopran war nicht stark, aber quellfrisch und äusserst sympathisch, die Technik mit glockenreinem Triller tadellos. Dabei spielte sie graciös und lebendig. — Eine Sängerin von Gottes Gnaden kam in der Altistin Therese Janda (eigentlich Jander) vom Prager Theater hinzu. Schon Donizetti hatte sie für die italienische Oper gewinnen wollen. Beim ersten Auftreten als Orsino errieth man sofort die feurige Musikseele und ihre besondere Begabung für dramatische Rollen. Ihr Alt war von imponirender Kraft und Schönheit; dazu ungewönliche technische Ausbildung und durchdachtes Spiel. Der Umfang ihrer Stimme gestattete ihr auch, die Rosine zu singen, wobei sie die eingelegten Lieder sich selbst am Clavier begleitete.

Sie trat als Fides in's Engagement (3. September). Ihre Vielseitigkeit zeigte sich bald, als sie bei Unpässlichkeit einer Collegin ohne Probe den Pagen in den Hugenotten vortrefflich durchführte. Die 28jährige, graciöse Wienerin war von üppiger Schönheit, tiefblauen Augen und goldenem Haar; sie hatte etwas sirenenhaftes. Dabei war sie sehr musikalisch, sprühend von Geist und Leben. Wie die Geisthardt, eroberte auch sie sich die Gunst des Publikums auf der Stelle. — Um die Soubrette Antonie Held in Schwerin hatte sich v. Perglass schon mehrfach bemüht. Sie gastirte als Aennchen im Freischütz und in mehreren Possen (Weltumsegler wider Willen). Die anfangs fehlende musikalische Sicherheit wurde bald überwunden; nur war ihre Stimme etwas klein und die Technik nicht immer einwandfrei. Was sie in dieser Beziehung vermissen liess, ersetzte sie durch Vortrag, ungemein frisches Spiel und eine unbeschreibliche Anmuth! Hoch entzückt war man von ihrem Cherubin, Papagena, Aennchen. — Für das jugendliche Fach trat die Anfängerin Tomala ein.

Bei Beginn der Herbstsaison 1854 bestand das Personal aus den Damen Nottes, Geisthardt, Janda, Tomala, Held, den vier Tenoristen Niemann, Wachtel, Sowade, Bernard, ferner Clement, Haas, Gey, Köllner, Schott. Ausserdem wurden in der Oper Frau Gned, Berend und Reimelt beschäftigt. Es begann eine neue Glanzperiode der Oper. Die erste hatte in den dreissiger Jahren Marschner zum Mittelpunkt gehabt und unterschied sich wesentlich von der jetzigen. Die damaligen Mitglieder Groux, Franchetti, Rauscher, Gey, Sedlmayr überraschten nicht gerade durch selten schöne Stimmen, seltene Talente; aber die Vereinigung vieler tüchtiger Kräfte, wobei keiner den anderen sehr überragte, alle sich in Stärke, Klang und Ausbildung ihrer Stimme glichen, schuf ein gleichmässiges Ensemble, welches den Aufführungen einen überaus wohlthuenden Eindruck verlieh. Anders jetzt, wo die phänomenalen Stimmen der beiden ersten Tenoristen die ihrer Collegen überstrahlten. Um für dieselben freie Bahn zu schaffen, kam es erwünscht, dass der invalid gewordene Sowade um seine Entlassung bat, weil er erste Partieen hatte abgeben müssen; sein Wunsch wurde auf der Stelle erfüllt. Die unmittelbare Veranlassung war, dass Sowade sich geweigert hatte, in Wilhelm Tell, für dessen 47 Rollen stets Opernmitglieder herangezogen werden mussten, den Baumgarten zu übernehmen. Klüger war einst der erste Heldenschauspieler gewesen, welcher in Auber's Maskenball mitwirken sollte; er fügte sich, agirte als Statist, zog dann aber sein Spielhonorar von zwei Louisd'or ein und wurde seitdem nie wieder zur Statisterie befohlen.

Die ersten Novitäten machten Glück; sowohl „Die beiden Schützen" mit Berend als Peter, als in noch höherem Grade „Die lustigen Weiber von Windsor". Den Preis trug die Janda als Frau Reich davon, ihr zur Seite die Geisthardt. Hinter ihnen stand das Herrenpersonal zurück, obwohl Schott als Falstaff tüchtig war und Berend als Spärlich damals, und noch fast ein halbes Jahrhundert lang nach seiner „süssen Anna" seufzte. Einen Misserfolg hatte dagegen „Der Schwur". Neu einstudirt war das „Nachtlager", in welchem Niemann den Rath, sein Organ zu mässigen, sich zu Herzen genommen hatte; aber an der ihm in „Catharina Cornaro" zugetheilten Rolle schien er wenig Gefallen zu haben, da seinem Gesange alles Leben fehlte. Eine Misshelligkeit wegen der Direction dieser Oper veranlasste den König, von nun an selbst zu bestimmen, welcher von beiden Capellmeistern eine neue Oper einstudiren sollte.

Ein Gastspiel von Kammersängern und -Sängerinnen jagte das andere. Als alter Liebling wurde Rauscher aus Stuttgart jubelnd begrüsst. 30 Jahre waren seit seinem hiesigen Engagement verflossen, und doch hatte seine Stimme noch Wohlklang; derselbe elegante Vortrag mit perlender Coloratur, dieselbe freundliche Erscheinung mit dem anmuthigen Spiel. In seiner Gesammtleistung als Othello und Masaniello übertraf er noch immer seine Vorgänger. Rauscher gehörte zu der alten Gruppe von Sängern, welche im dramatischen und lyrischen Gesange gleich geschult waren; deshalb gelang ihm als Masaniello auch die Schlummerarie, an welcher die meisten späteren Heldentenöre

scheiterten. Als Auber seine „Stumme“ schrieb, fand er in Nourrit einen Sänger, der gleichfalls in beiden Sätteln fest sass; in der Folge erschien es den Tenoristen capriciös, dass in die dramatische Rolle des Masaniello jener rein lyrische Gesang eingewoben sei. Weniger glänzend als Rauscher's Künstlerleben hatte sich dasjenige Holzmiller's gestaltet, welcher jetzt vergeblich um ein Engagement für 3. oder 4. Rollen bat. Im Mai kam Johanna Wagner aus Berlin, eine der ausgezeichnetsten dramatischen Sängerinnen. Sie war die Tochter von Rich. Wagner's ältestem Bruder Albert und auf einem Dorf bei Hannover geboren. (Dass der Vater hier Opernsänger gewesen sein soll, lässt sich für die Hofbühne nicht nachweisen.) Die schöne, grosse, schlank gebaute Künstlerin sang Romeo, Lucrezia und Fides; letztere wie es hiess zum 100. Male. Ihr Mezzosopran war von enormer Stärke und grossem Wohllaut, die Aussprache deutlich, der Vortrag vollendet, nie ein Haschen nach Effect. Grossartig war auch ihr Spiel, allein den poetischen Duft einer Schröder-Devrient vermisste man. Noch in demselben Monat gastirte Jenny Ney aus Dresden als Vestalin und Norma. Auch sie hatte eine aussergewöhnlich starke, umfangreiche Stimme mit vollendeter Technik und Spiel. Eine solche Norma, als heldenmüthiges Weib aufgefasst, war hier lange nicht gesehen.

Schliesslich gastirte ein Franzose von europäischem Ruf, Roger. Derselbe hatte seit Jahren an der grossen Oper in Paris hohe Anforderungen befriedigen müssen, sodass sein Tenor an Intensität und Schmelz etwas eingebüsst hatte, die Höhe nicht mehr so leicht ansprach, und die starke Anspannung des Organs in Momenten der Leidenschaft nicht angenehm berührte. Nichtsdestoweniger war die Stimme noch immer kräftig und schön, die Verbindung von Falsett und Brustton meisterhaft. Roger, damals 39 Jahre alt, nicht gross, aber proportionirt, mit etwas starkem Kopf und schwarzem Haar, galt als einer der genialsten und geschultesten Sänger der Welt. Am 12. November begann sein Gastspiel als George Brown, und an demselben Tage schrieb er einem französischen Musikreferenten: „Das Theater ist das imposanteste, das ich bisher gesehen, die Truppe vorzüglich, das Orchester wunderbar“. Was zunächst am meisten frappirte, war eine so vorzügliche Aussprache des Deutschen, dass man ihn jedem Sänger als Muster aufstellen konnte; sein Spiel über alles Lob erhaben. Glänzend löste er als Edgardo die schwierige Aufgabe, von Scene zu Scene die Leidenschaft zu steigern. Im Prophet wurde von ihm der innere Kampf, als er die Mutter verleugnet, mit so erschütternder Wahrheit in Gesang und Miene dargestellt, dass man weiter nichts gesehen zu haben brauchte, um in ihm den vollendetesten dramatischen Künstler zu schätzen. Der Raoul, in dessen Darstellung alle ersten Sänger um den Preis rangen, galt als die beste Leistung Roger's. Seine Grösse lag in dieser Rolle wie überhaupt darin, dass man den Sänger und Schauspieler in ihm nicht trennen konnte; er schuf ein einheitliches Charakterbild, seine Auffassung war so scharf, seine Darstellung so innerlich wahr, dass jeder Zweifel an der Richtigkeit derselben schwand. Da die Stimme nicht mehr die volle Frische hatte, erschien sein Edgardo doch als Höhepunkt, und auf allerhöchsten Befehl musste „Lucia“ wiederholt werden. Roger war eine exceptionelle Erscheinung; ohne durch das Metall seiner Stimme zu bestechen, riss er durch Anmuth unwiderstehlich hin. Der poetische Zauber, welcher seine Persönlichkeit umschwebte, entflammte auch die Mitwirkenden, und die Nottes als Fides und Valentine übertraf sich selbst.

Man suchte auch das Ballet auf eine höhere Stufe zu bringen. Frau Mertens ging ab, und die Geschwister Franz, Nina und Louise Kobler aus Schwerin, alle gewandt und von angenehmer Erscheinung, traten ein; letztere nur für kurze Zeit. Rathgeber hatte in den letzten Jahren einige kleine selbständige Ballets componirt, wie „Die Laune der Syrene“, „Das nächtliche Rendezvous“, „Der Soldat aus Liebe“; allein im Allgemeinen überwogen doch die Solo- und Chortänze. Jetzt machte sich das Bestreben geltend, auch das grosse pantomimische Ballet mehr einzubürgern. Rasch nach einander brachte Rathgeber ein eigenes, zweiactiges „Das schlecht bewachte Mädchen“

und „Idalia, die Tochter der Blumen“ von Bretin heraus. In letzterem gastirte die erste Tänzerin von der grossen Oper in Paris, Frau Fabbri; nicht jung, nicht schön, aber sehr kunstfertig. Geradezu überrascht wurde man, dass es den hiesigen Kräften gelang, ein den ganzen Abend füllendes Ballet zu Stande zu bringen. Dahin gehörten Taglioni's „Schutzgeist“, welches Vater Kobler in Scene gesetzt hatte, und „Katharina, die Banditentochter“ von Kilanyi mit Musik von Merker, welcher die Ballets dirigirte. Die Intendanz dankte dem Ehepaar Kilanyi mit der Versicherung, dass hier noch kein so complicirtes Ballet und mit so grossem Erfolge aufgeführt sei. Rathgeber, welcher gelegentlich auch seine 12jährige Tochter Fanny tanzen liess, wurde auf seinen Wunsch als Balletmeister dispensirt, blieb aber als Tänzer, und Kilanyi übernahm die Leitung. Man schickte ihn auf die Suche nach Balletdamen, wobei er aus Paris berichtete, dass er mit dem Anerbieten einer Monatsgage von 80 Fr. ausgelacht sei, denn die hübschen Mädchen hätten alle ihre Liebhaber und verliessen Paris nicht um einiger hundert Francs willen. Geradezu in Verzückung gerieth das Publikum durch Sennora Pepita de Oliva vom Theater des Infanten zu Madrid, welche am 31. März ein viermaliges Gastspiel begann. Die schöne, üppig gebaute Spanierin tanzte Nationaltänze mit glühender Leidenschaft, ja in einzelnen Momenten wie im Taumel einer Bacchantin. Mit ihrem ausserordentlich biegsamen Körper gewann sie in den kühnsten Stellungen und lasciven Sprüngen dem Tanz nur die rein sinnliche Seite ab; von Poesie und Anmuth keine Spur. Auch die eigentlichen Pas waren ziemlich einfach, sodass Pepita mit anderen Coryphäen der Tanzkunst gar nicht in Vergleich zu bringen war. Der Enthusiasmus, welchen ihre Madrilena, El Ole und l'Aragonaise hier, wie überall, hervorriefen, spottete jeder Beschreibung. Nicht viel geringer war aber auch der Beifall, als einige Wochen darauf Marie Geistinger aus Wien im Tivolitheater als „falsche Pepita“ auftrat.

Es hatten sich im neuen Logenhause so viele Mängel herausgestellt, dass man ernstlich an die Frage eines Umbaues herantrat und den Hofbaudirector Langhans aus Berlin consultirte. Derselbe befürwortete den Bau von drei Prosceniumlogen mit einem sich daran schliessenden Halbkreis; allein dieser Plan hatte den Verlust von 300 Plätzen zur Folge und sollte 60000 Thlr. kosten. Man nahm Abstand davon und beschränkte sich darauf, im nächsten Jahre Orchester, Parquet und Parterre um 9 Zoll höher zu legen, sodass man von jedem Zuschauerplatz das Podium der Bühne übersehen konnte.

Man hatte am Jahresschluss den Eindruck gewonnen, dass die Reorganisation der Oper mit vollem Ernst in Anspruch genommen war. Behuf Engagements hatten Graf Platen und Fischer Deutschland und Oesterreich durchreist. Mit den vielen neuen Mitgliedern das Repertoir mit einem Male umzugestalten, war jedoch nicht möglich. Wenn auch die fast in jeder Woche gegebenen Hugenotten und Prophet eine gewisse Eintönigkeit hervorriefen, so war es doch ein etwas unbilliges Verlangen der Presse, gleichzeitig alle möglichen classischen Opern hören zu wollen. Dagegen wurde anerkannt, dass Fischer erspriesslich auf das Personal eingewirkt und durch präcise Aufführungen sich ein Verdienst erworben habe. Sobald seine hohe, kräftige Gestalt mit Brille und Vollbart am Dirigentenpult erschien, herrschte überall das Gefühl absoluter Sicherheit. Er dirigirte meisterhaft. Nur mit seiner Leitung Mozart'scher Opern war man nicht einverstanden Fischer hatte das Bestreben, durch starke Accentuirung der Contraste in der Musik das Verständniss derselben dem Hörer möglichst deutlich zu demonstriren; man war aber gewöhnt, die classische Oper unter Marschner's feinfühliger Direction anders zu hören und hielt jene Geschmacksrichtung für unschön.

Das Jahr 1855 brachte ein musikalisches Ereigniss: die erste Aufführung einer Wagner'schen Oper, und zwar „Tannhäuser“. Weshalb so spät? Hatte doch die Presse bereits in den vierziger Jahren wiederholt den Wunsch darnach ausgesprochen. Es ist bekannt, dass Tannhäuser sich erst die deutschen Bühnen eroberte, nachdem



Liszt 1850 den Lohengrin in Weimar aufgeführt hatte, aber bereits 1853 an 22 Theater verkauft war.

Wie stand Marschner zu Wagner? Marschner ist öffentlich nie für oder wider die Wagner'sche Musik aufgetreten. Näheres erfahren wir erst aus einem ohnlängst bekannt gewordenen Briefe, welchen Jener am 28. September 1854, also zur Zeit, wo hier der Tannhäuser in Aussicht genommen war, an den Advokat Hitschold geschrieben hat. Als Marschner in Leipzig lebte, hatte ihm Wagner's Mutter „eine Art Sinfonie" des Sohnes vorgelegt und um sein Urtheil über dessen Begabung gebeten. Er erklärte, dass die Composition mehr auf Verstand als Erfindungsvermögen schliessen lasse und rieth deshalb, den Sohn tüchtig zur Schule anzuhalten und studiren zu lassen. In demselben Jahre, als diese C dur Symphonie im Leipziger Gewandhause zur Aufführung kam, schrieb der 20jährige R. Wagner für seinen Bruder Albert, welcher Tenorist am Stadttheater in Würzburg war, wo er ihn besuchte, einen anderen Schluss zu Aubry's Arie aus Marschner's Vampyr (nr. 15) „kein blosses Anhängsel, sondern ein ernstgehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro in düsterem F moll" (23. Sept. 1833); wohl das Erste, was Wagner von sich auf der Bühne hörte (Tappert). In den nächsten Decennien scheinen beide Männer nicht in nähere Verbindung getreten zu sein. Vielleicht haben sie sich im August 1842, wenige Wochen vor der Uraufführung des Rienzi in Dresden, gesehen, wo zu Ehren Marschner's der Templer gegeben wurde, desgleichen im Januar 1845 bei der dortigen Aufführung seines Adolf von Nassau. Im September 1848, als die Hofcapelle in Dresden ihr 300jähriges Jubiläum feierte, trafen der hannoversche und sächsische Capellmeister dort zusammen. Marschner schrieb darüber: „War Wagner als Politiker etwa etwas Anderes als Lärmmacher? Ich habe von seiner Wirksamkeit als solcher nichts weiter gehört, als dass er die Sturmglocke gezogen und darauf das Land verlassen hat. Ich habe bei Gelegenheit des Dresdener Jubiläums ihn politisiren hören, dass mir Hören und Sehen verging. Dennoch versuchte ich ihm begreiflich zu machen, dass er als Künstler und Capellmeister Nöthigeres wohl zu thun habe, um (freilich im Sinne älterer Anschauungen) seinem Standpunkt Genüge zu leisten und mag damit wohl den Grund zu seiner Abneigung gegen mich gelegt haben. Allein ich kann eben nicht anderes reden als ich denke." Er wird wohl während dieses Jubiläums Zeuge der grossen Niederlage gewesen sein, welche Wagner erlebte, als er das Finale des 1. Acts von Lohengrin im schwarzen Frack und Balltoilette singen liess. Auch Wagner gedenkt jener Begegnung: „H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Capelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab und meinte, ich sollte doch nur bedenken, dass der Musiker ja rein unfähig wäre, mich zu verstehen" (Ueber das Dirigiren p. 58). Marschner hatte dabei den Mangel einer höheren Bildung bei Musikern im Auge gehabt. Beide Männer fühlten denselben glühenden Drang, die deutsche Oper zu heben, allein Marschner fand kein Gefallen an dem Lärm, mit welchem Wagner und seine Partei dazu die Presse benutzten. Ausserdem hielt er diesen für keinen guten Musiker. „Mir haben keine Liszte und Brendel, keine Raffs und Bülows als Propheten zur Seite gestanden. Ein so gemachtes Renommée hätte mich beschämt, ja vernichtet . . . haben meine Werke Freunde gefunden und Herzen erfreut, so ist das ihr eigenes Wirken; ich habe für sie weiter nichts gethan, als sie geschaffen . . . Wie oft wünschte ich mir einige Collegen, mit mir in gleichem Sinn, mit gleicher oder grösserer Kraft wirkend zur Ehre deutscher Kunst, zur Abwehr ausländischer Unnatur. Aber leider blieben meine Bestrebungen vereinzelt, ununterstützt, und meine Kraft war zu schwach, die deutsche Bühne (die leider von Jahr zu Jahr immer mehr und mehr zum „Mädchen für Alles" herabsank) vor der Invasion der Ausländerei und vor Gesellen wie die Flotow's zu wahren. Nun wird das Publikum, das gute, grundsatzlose deutsche, gar durch Broschüren bis zur allgemeinen Confusion bearbeitet und irregeleitet, dass es nicht mehr klar weiss, ob es die alten Götter den

neuen, oder die neuen den alten opfern soll. Der moderne Fanatismus lässt den alten goldenen Spruch — dass auch hier wie in anderen Dingen zwischen beiden Behauptungen in der Mitte etwas Gold oder Wahrheit zu finden sein dürfte — gar nicht zur Geltung kommen. In diesem Kampf wird auch Alles todtgeschlagen, was nicht glaubt oder sich bekehren lässt. Und so scheint es auch mir zu gehen, man will mich durch Ignoriren vernichten, d. h. nicht etwa todtschlagen, sondern dadurch nur darthun, dass ich gar nicht existirt habe, folglich auch nicht todtgeschlagen zu werden brauche. Das ist im Sinne dieser Partei ein ebenso bequemes, als zweckmässiges und kurzes Verfahren, das aber dennoch vielleicht einstmals noch eine gehörige Beleuchtung und Würdigung finden wird. An ein, wenn auch nicht immer so schlimmes, aber ähnliches Verfahren von Seiten der sog. Kritik gegen mich (als Künstler) aber bin ich schon gewöhnt, sodass mir die Wagner'sche Partei doch nicht so wehe thut, als sie vielleicht beabsichtigt hat . . . Sie werden auch wohl wissen, wie wenig Notiz die sog. grossen Fachzeitungen stets an meinem Wirken und meinen Werken genommen, wie wenige derselben (und selbst die grösseren) wirklich ernsthaft und würdig besprochen worden sind, während die bewusste Mendelssohn'sche, Schumann'sche und Wagner'sche Clique oft den kleinsten Gedanken ihrer Genossen grossartig ausposaunt haben. Nun, es ist wahr, solche Wahrnehmungen haben mich oft im Leben betrübt, mich tief gekränkt, und ich habe viel darunter gelitten. Aber ganz vergebens habe ich trotzdem nicht gelebt und gestrebt. Auch ohne Protection haben meine Compositionen Ohren und Herzen gefunden, sie erfreut und mir freundlich zugewendet, vielleicht gerade deshalb um so länger . . . Das liebe Publikum hält gewöhnlich den grössesten Schreier auch für den Gescheidtesten, glaubt und — folgt ihm, sei es auch nur auf kurze Zeit. Und das wird auch R. Wagner erfahren, dessen strenge Verfolgung seiner eigenen Lehre (womit er übrigens es bislang nicht ganz streng und genau genommen hat) ihn und seine Musik zu solcher musikalischer Harmlosigkeit und Unschönheit führen wird und muss, dass das bethörte Volk mit Sehnsucht und Begierde zu der alten Ordnung (ohne Zopf und Perrücke) zurückeilen und sich darin glücklich und heimisch fühlen wird. Wäre Wagner (ausser einem geistreichen Menschen) ein wirklicher Componist und besässe er alle einem solchen nöthige Naturgaben, er hätte sicherlich nicht nöthig gehabt, solchen Lärm zu machen und zu solchen Mitteln zu greifen, um als Tondichter den Ruhm zu erreichen, wonach sein Ehrgeiz (oder ist es etwas Anderes?) ihn dürsten macht." Marschner fügte hinzu, dass Wagner die Schröder-Devrient, obschon er dieser die Annahme seines Rienzi in Dresden zu verdanken hatte, nach ihrer Aussage später sehr undankbar behandelt habe. „Nun, für ein gutes Herz gibt derlei nicht Zeugniss. Ein gutes Herz aber ist in der Regel in jedes ausgezeichneten Künstlers Besitz." Tappert, welcher diesen Brief veröffentlicht hat, meint, Marschner irre, wenn ihm Wagner als persönlicher Gegner vorschwebe, und führt als Beweis u. A. an, dass Wagner die Uraufführung von Marschner's „Adolf von Nassau" in Dresden durchgesetzt habe, was jedoch, wie S. 115 erwähnt, kaum anzunehmen ist. Und zum zweiten, dass aus Wagner's Schriften deutlich hervorgehe, wie hoch dieser den älteren Tondichter geschätzt habe. Allerdings hat Wagner davor gewarnt, in Marschner nur einen Nachahmer Weber's zu sehen; er war der erste, welcher die Eigenthümlichkeit Marschner's klar stellte, dass dieser für seine bedeutendsten Opern Dichtungen gefunden habe, welche seiner besonderen Empfindungsweise entgegenkommen, nämlich jener merkwürdigen Durchdringung glutvollster Liebesleidenschaft mit dem Gefühle eines dämonischen Grauens, von der fast alle Helden seiner Werke mehr oder weniger erfüllt seien. Auch rühmte Wagner „die grosse Arie des Templer mit ihrer vulkanisch durchbrechenden, dämonischen Leidenschaft als eine Schöpfung von grössester Eigenthümlichkeit der Empfindung und bedeutender, stellenweise sogar wahrhaft genialer, melodischer Erfindung" (Porges). Aber über den Vampyr schrieb er: „Die Musik hat mich im Ganzen diesmal auch degoutirt; dieses Duett-, Terzett- und Quartett-

Singen und nählen ist doch rasend dumm und geschmacklos. Es ist, weiss Gott, nur gelehrt-impotent gemachte, deutsch versohlte und verlederte italienische Musik; durchaus nichts anderes". In den 50er Jahren haben beide Musiker sicher nicht mit einander in Verbindung gestanden, da in einer Reihe von Briefen, welche Wagner an den hiesigen Theaterdirector Rottmayer gerichtet hat, der Name Marschner auch nicht ein einziges Mal aufgenannt wird. Wie Marschner dachte damals die Mehrzahl der besten deutschen und ausländischen Musiker über Wagner (Spohr, S. Concerte 1854/55), für dessen überragende Grösse und Bedeutung die Zeit der Würdigung noch nicht gekommen war. Ein Beweis, dass Künstler mit ausgeprägter Richtung häufig andere Talente nicht zu verstehen pflegen: so erklärte Spohr die Erfolge des Freischütz nur durch Weber's Gabe, für den grossen Haufen verständlich zu schreiben, Weber wollte von Rossini nichts wissen, Liszt sprach geringschätzig von Mendelssohn und ignorirte Schumann, Richard Wagner hasste die Musik von Meyerbeer und persiflirte Brahms. Aus diesem Capitel ohne Ende geht zum mindesten hervor, dass man den gegen Marschner gerichteten Vorwurf, er habe sich Wagner gegenüber ablehnend verhalten, nicht aufbauschen darf. Auch hing die Wahl einer neuen Oper gar nicht von ihm, sondern vom Director und zumal vom Könige ab; wiederholt und trotz grössester Abneigung war er auf hohen Befehl gezwungen, neue italienische Opern zu verschreiben und einzustudiren. Obschon Wagner's geniale Opernreform einen glänzenden Siegeslauf genommen hat: historisch gerecht bleibt man nur dann, wenn man Marschner's Urtheil im Lichte seiner Zeit betrachtet.

Die erste Anregung zur Annahme des Tannhäuser hatte Joachim gegeben, welcher bereits vier Wochen nach seinem Dienstantritt die Ouverture im Concert am 5. Februar 1853 spielen liess. Die Zeit. f. Nordd. hoffte, dass nun auch die Oper nicht lange mehr auf sich warten lassen möge, nachdem fast alle deutschen Theater wetteiferten, dieselbe zur Aufführung zu bringen; möge man über die kunstphilosophischen Ideen Wagner's denken, wie man wolle, vor dem productiven Talente dieses geistreichsten aller neueren Componisten Europa's müsse man den grössesten Respect haben. Eine frühere Aufführung des Tannhäuser wäre übrigens hier kaum möglich gewesen, da Sowade in seinen Stimmmitteln sehr abgenommen hatte: erst als Niemann kam, konnte man der Sache näher treten. Wagner hatte sich wegen seiner Oper unmittelbar an die Intendanz gewendet, und vom König war, im Fall dass dieselbe zur Aufführung kommen sollte, Fischer zum Dirigenten bestimmt. Die Partitur wurde für 50 Louisd'or angekauft (Novbr.), und man begann sofort mit dem Copiren der Stimmen. Nach einer Angabe des Schauspielers Holthaus soll es Fischer schwer geworden sein, die Bahn für Wagner zu brechen, da man bei Hofe den Venusberg für anstössig gehalten habe; eingeleitet war die Sache jedenfalls durch Joachim. Rasch und mit grössestem Eifer studirte Fischer die Oper ein, und am 21. Januar 1855 fand die erste Aufführung des „Tannhäuser" statt. Landgraf: Schott, Tannhäuser: Niemann, Wolfram: Clement, Walther: Bernard, Biterolf: Haas, Elisabeth: Nottes, Venus: Geisthardt, Hirt: Tomala. Die Aufführung war sehr gelungen, ein Jeder mit Lust und Liebe bei der Sache. Das Orchester löste seine schwere Aufgabe meisterhaft, und Fischer erwies sich als ein vorzüglicher Dirigent moderner Opern. Wegen der grossen Länge war nach den Worten „Heilige Elisabeth, bitte für mich", der Gesang der jungen Pilger gestrichen, und man liess sogleich den Schlussgesang „Der Gnade Heil" einsetzen. Damit sah man den Unglücklichen rettungslos verloren, während doch die jüngeren Pilger mit dem Wunder, dass der dürre Stab mit frischem Grün geschmückt war, ihm Trost und Erlösung bringen sollten. Mit diesem Ausfall war vom dramatischen Standpunkt die ganze Lösung gestrichen und der Schluss verletzend geworden. Die Ausstattung war reich, und Tramm debütirte als Theaterarchitekt mit einer vollendeten Inscenirung. Unter den Decorationen von Gropius war die Venusgrotte ein Meisterstück: ein bläulich-silbern schillerndes Stalaktiden-Gewölbe, strahlend erleuchtet durch die zum ersten Mal bis zur zweiten Soffite reichenden Lichtrampen.

Für Niemann begann mit dieser Aufführung seine grosse Künstlerlaufbahn als der genialste Vertreter der Wagner'schen Principien. Gleichwie dieser gegen alles Hergebrachte rücksichtslos vordrang und die alte Oper über den Haufen zu werfen suchte, so durchbrach auch Niemann alle ihn beengenden Fesseln und erfüllte Wagner's Anforderung, welche in erster Linie den Darsteller und als dessen Helfer den Sänger verlangte, in hervorragender Weise. Dass bei diesem Vordringen nach dem einzigen, hohen Ziele manches Schöne am Wege liegen blieb, konnte nicht ausbleiben. Auch sonst war Niemann mit seiner Hünengestalt, den ernsten, kräftigen Zügen, dem grossen, blauen, jedes Ausdrucks fähigem Auge und dem berückenden Zauber seines Blicks wie geschaffen wie Wagner's Helden.

König und Königin dankten allen Mitgliedern für die ausserordentlich gelungene erste Vorstellung. Der Intendant dankte denselben für ihren Eifer, und schliesslich dankte die Presse der Intendanz, dass sie die Oper gegeben und so würdig ausgestattet habe.

Die Aufnahme von Seiten des Publikums war bei der Première ein Triumph Wagner's; das Werk hatte durch die edle Einfachheit und ernste Würde, durch die glühende und wahre Schilderung der menschlichen Leidenschaften einen tiefen Eindruck gemacht. Immerhin blieben noch Viele übrig, welche sich langweilten, weil sie Melodien vermissten. Den Beweis dafür lieferte die Casse: die erste Einnahme von 644 Thlr. sank bei den nächsten Aufführungen auf 451, 321 und 201 Thlr. Mancher war auch verstimmt über die Rücksichtslosigkeit, mit welcher Wagner über Componisten, an deren Melodien sich Jedermann erfreute, abgeurtheilt hatte; nun sei er nicht einmal im Stande, ihnen darin gleichzukommen, geschweige denn sie zu übertreffen. Indem er den Schwerpunkt auf die musikalische Charakteristik lege, verwerfe er damit nicht allein jeden colorirten Gesang, sondern auch die herkömmliche Melodie der alten Oper. Dass aber jene Charakteristik auch in Verbindung mit Melodie möglich sei, habe Mozart in seinem „Don Juan" gezeigt; und deshalb schloss man aus Wagner's Melodienarmuth auf einen Mangel seines musikalischen Vermögens. Es war nicht zu erwarten, dass ein Publikum auf der Stelle die Schönheiten eines so grossen Werkes, welches sich von den üblichen Opernformen weit entfernte, voll und ganz erfasste, und erklärlich, dass eine neue künstlerische Erscheinung von so einschneidender Bedeutung eine grosse Anhänger- und Gegnerschaft hervorrief.

Drei Wochen später gab man „Hans Heiling". Dass diese Jahre lang vom Repertoir verschwundene Oper gerade jetzt neu einstudirt war, ist auffallend. Wollte man dem Tannhäuser gegenüber die Zugkraft dieses Meisterwerks der romantischen Oper erproben, oder wollte der König nach Einführung der Wagner'schen Oper Marschner eine Ehre zu Theil werden lasssen? Kaum hatte das Orchester die ersten Takte gespielt, als ein bis zum Jubel gesteigerter Sturm des Beifalls sich erhob und Blumen und Kränze an Marschner's Pult niederfielen. Die Ouverture musste wiederholt werden, und der Componist wurde am Schluss gerufen. Ausser Clement in der Titelrolle wirkten mit die Nottes, Geisthardt, Janda, Niemann, Köllner und Berend (zum ersten Mal als Schneider, wie noch heute). Vor allem erfreute die Janda als Gertrud den Componisten durch die dämonische Kraft, mit welcher sie das Melodram „Des Nachts wohl auf der Haide" sprach und sang. Marschner hat sich nicht überschätzt, als er in seiner erwähnten Selbstanzeige der Oper dieses Melodram als Instrumentalmusik wohl als einzig dastehend ansah; noch jetzt gilt es als eine Perle romantischer Poesie, unübertroffen als Stimmungsbild einer Spinnstube. Der Meister hatte beim Componiren desselben an das einfache Stübchen seiner Mutter und deren Spinnrocken gedacht. Dieselbe Kritik, welche Wagner's Ueberlegenheit in der Kunst der Charakteristik allen Componisten gegenüber zugestanden hatte, nahm für Marschner die Vorzüge einer grösseren Vielseitigkeit und melodischen Schöpferkraft in Anspruch; andererseits gab sie zu, dass die Zeit, wo Marschner's spukhafte Gestalten das Publikum fesselten, längst vorüber sei und

seine Libretto's vor einer Dichtung wie die des Tannhäuser um ihres allgemein menschlichen Interesses wegen die Segel streichen müssten.

Im Personal traten mehrere Veränderungen ein. v. Perglass, dessen Fähigkeiten und Arbeitskraft stets anerkannt waren, hatte das Vertrauen verloren und seine Insolvenz anzeigen müssen, infolgedessen er um sofortige Entlassung bat. Da sein Contract ohnehin ablief, war bereits der Oberregisseur des Stadttheaters in Hamburg, Friedrich Rottmayer als Director zum 1. April engagirt. Hinzu trat Düffke von der Hofoper in Berlin als Bassbuffo. Zwar war seine Stimme bis auf einige Töne ziemlich klang- und kraftlos; allein er reizte schon durch sein blosses Erscheinen und Mimik, unterstützt durch ein Paar Glotzaugen, zum Lachen. Düffke war wohl der letzte wirkliche Bassbuffo der deutschen Bühne. Ausserdem trat der Barytonist Joh. Rudolph mit echt männlicher Persönlichkeit ein. Die Stimme war wunderbar schön, zumal in der Höhe, und von solch' colossaler Kraft, dass bei der Arie „Ferrara's Fürst" das Publikum in einen wahrhaft ergötzlichen Jubel ausbrach. Fertig ausgebildet war jedoch Rudolph noch nicht, das Spiel befangen. Die Wünsche in der Presse nach seinem Engagement, welches sich etwas hinzog, waren wegen Clement's abgesungener Stimme immer dringender geworden. Marschner schrieb an Rodenberg: „Durch das Engagement Rudolph's (eines Wiener Barytonisten mit göttlicher Stimme) ist unserem Theater überhaupt nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Besonderen für meine Opern ein sehr glücklicher Gewinn zu Theil geworden. Sein Engagement wurde durchgesetzt, trotz aller Abneigung und Cabalen der Herren Fischer und Platen, nur durch seinen Werth und die freudigste Anerkennung von Seiten des Publikums. Ist das nicht auch ein Zeichen der Zeit? Frl. Tomala verliess die Bühne, und die neuen jugendlichen Sängerinnen Steeger, Petermann, Wollrabe gingen bereits am Schluss der Saison wieder ab.

Frl. Janda hatte Marschner's Herz gefangen genommen. Wenige Wochen nach ihrer Ankunft, am 10. October 1854 (doch lassen wir sie selbst sprechen) „sang ich Marschner a vista seinen orientalischen Liederschatz von Bodenstedt vor. Das war ihm etwas ganz Neues, dass ich so prompt vom Blatt las. Dr. J. Rodenberg war auch zugegen. Die herrlichen Lieder entzückten mich so gewaltig, dass ich den Componisten in meinem Enthusiasmus leider umarmte." Das wurde dem 59 jährigen, vereinsamten Mann gefährlich; bald darauf schrieb er ihr einen enthusiastischen Brief, dann täglich lange, stürmische Liebesbriefe („Späte Liebe" in Classisches und Romantisches von la Mara 1891). Im Winter oft krank und jeder Pflege und Theilnahme entbehrend, die Tochter erkrankt, dazu viel Kummer über das Verkommen seines Sohnes; kurz, nach langem Bewerben wurde die Janda, um deren Hand sich auch ein englischer Herzog bemüht hatte, seine Braut (April 1855). Als Marschner seine Marianne geheirathet hatte, war erst ein halbes Jahr vorher seine zweite Frau gestorben, und in Marianne's Todesjahr erklärte er bereits der Janda seine Liebe; ohne Weib konnte er nicht leben. Die Sängerin regte ihn zu neuem Schaffen an, ein wahrer Liederfrühling wurde der vom Jahre 1855. Es gab nicht Texte genug, um sie für die Janda zu componiren, und Rodenberg wurde ihr Hofpoet. Damals entstand die Musik zu zwei Dichtungen desselben „Waldmüller's Margret" in nicht länger als vier Wochen und „Das Burgfräulein" (grosse Gesangscene für Alt), ausserdem die Musik zu Mosenthal's „Goldschmied von Ulm" u. A. Frl. Janda trat am 31. Mai zum letzten Mal als Tell's Frau auf und wurde am 10. Juni 1855 in der Kirche zu Wunstorf Marschner's vierte Gattin. Auf der Hochzeitsreise vollendete er am Tegernsee die Musik zum „Goldschmied von Ulm", und die Frau Capellmeister gastirte im October in Hamburg als Wahrsagerin im „Maskenball" und Fides. — Endlich wurde nun auch die von Marschner schon vor Jahren gewünschte neue Dienstinstruction zu Stande gebracht, und von Neuem vertheilte man die Opern unter beide Capellmeister. Fischer, welcher mehrfach um Gehaltserhöhung eingekommen war, erhielt Gratificationen, bei deren Beantragung der Intendant hervorhob, dass Fischer seine beste und einzige Stütze sei,

da Marschner nur seine Opern dirigire und ohne irgend welches Interesse sich nicht weiter um das Wohl des Instituts kümmere.

Die grosse Anzahl tüchtiger Mitglieder verlieh dem Repertoir im Winter 1854/55 viel Reiz. Auf den Tannhäuser, welcher die Hauptoper blieb, auch in der Regel bei fürstlichem Besuch gegeben wurde, folgte als Novität Auber's „Feensee". Alle Decorationen waren neu, alle Künste der Maschinerie aufgeboten, grossartig die Verwandlungen, im Festzuge drei Pferde und drei Ponys. Der Maler Gropius und Maschinen-inspector Daubner aus Berlin waren die Helden des Tages und theilten sich in den Beifall mit Niemann und der Geisthardt. Wachtel weigerte sich später, die Rolle des Albert zu übernehmen, in welcher Niemann bereits zehnmal aufgetreten war; allein sein Postilion stand bevor, er fügte sich. Niemann sang oft in wenigen Tagen mehrere der grössesten Rollen, sodass man ihm Schonung anempfahl. Neu einstudirt waren Zampa, Wildschütz und Dorfbarbier. Vorzüglich besetzt war Robert der Teufel mit ihm, Schott, Wachtel und der Geisthardt. Gehörte diese Rolle bald zu den besten Niemann's, so schlug Wachtel als Arnold im Tell durch und musste „O Mathilde" wiederholen. Einen besonderen Reiz gewährte es, beide Tenoristen neben einander in Stradella zu hören: Wachtel in der Titelrolle und Niemann als Barbarino, welchen er mit grosser Lust als wilden, übersprudelnden, schlauen und dabei lichtscheuen Banditen gab. Als Raoul alternirten Beide und zeigten ihre verschiedene Begabung. Eine schönere Stimme als diejenige Wachtel's war für diese Rolle schwer zu finden, und die Romanze sang er bezaubernd; allein bei seinem gänzlichen Mangel an Darstellungskunst und höherer geistiger Auffassung trat er gegen Niemann zurück. Diesem gelangen die lyrischen Stellen weniger; auch vermisste man bei ihm die ideale, poetische Verklärung eines Roger. Trat bei dem Franzosen mehr die jugendliche Unbefangenheit des keuschen und in strengen Grundsätzen, aber ritterlich erzogenen Hugenotten hervor, so zeigte Niemann mehr die Leidenschaft sinnlicher Gluth. Aber auch ohne die beiden ersten Tenoristen gab es vorzügliche Aufführungen, z. B. Fidelio mit Frau Nottes und Bernard. Durch die ganze Oper unter Marschner zog sich ein frischer, lebendiger Geist, und am ersten Pult spielte Joachim mit, was ihm hoch angerechnet wurde, da er kurz vorher von der Mitwirkung in der Oper dispensirt war. Vor dem zweiten Act wurde regelmässig die Leonorenouverture (C Dur) gespielt. Bernard musste nun auch den Florestan abgeben, nachdem ihm trotz seines fein musikalischen Vortrages bereits fünf grosse lyrische Partien zu Gunsten Wachtel's abgenommen waren.

Als Gast war noch einmal Roger berufen. Nachdem er im Abonnementsconcerte gesungen hatte, wurde er vom Könige zu einem musikalischen Frühstück eingeladen und sang dann in den Hugenotten (3. Januar), wobei unter Fischer's Leitung aushilfsweise die Janda den Pagen und Wachtel den Soldaten übernommen hatten. Roger schrieb: „Ich verlasse soeben Hannover; ganz betäubt von dem Empfang, den man mir zum zweiten Mal hat zu Theil werden lassen. Die Matinée beim Könige hat sich in ein wahres Familienfest verwandelt; ich musste abermals den Erlkönig singen, den der König verlangte, da die Königin dem ersten Concert nicht beiwohnen konnte. Er hatte ihr unaufhörlich von meinem Vortrag erzählt. Sie wissen sicher, dass der arme König blind ist; seine Stimme ist so sanft, so schüchtern, man findet bei ihm soviel Güte und Kunstenthusiasmus, dass man in Gegenwart dieses grossen, jungen, blassen Menschen, dessen Blick beständig den Himmel streift, den er nicht sieht, ganz gerührt wird . . . . Am anderen Abend habe ich in den Hugenotten gesungen. Meyerbeer hatte mich gebeten, ihm zu schreiben, wenn ich in Hannover eines seiner Werke sänge, besonders wenn ein gewisses Fräulein Geisthardt dabei auftreten würde, denn er sucht eine Coloratursängerin für seinen „Etoile du Nord" in Wien. Ich that es; er bat, ihm einen Platz zu reserviren, von wo man nicht gesehen werden könne, und Mittwoch kam er im strengsten Incognito von Berlin an. Die Geisthardt selbst wusste nichts davon. Ich

habe mit Glück gespielt, selten hatte ich einen besseren Abend; vier Hervorrufe und Kränze nach dem vierten Act und drei nach dem fünften. Meyerbeer strahlte vor Freude in seinem Winkel [Loge im 2. Rang], wo ihn nur Vivier bemerkte. Der König liess mich in seine Loge rufen und beglückwünschte mich zu meinem Raoul vor versammeltem Hof; das ganze Publikum blickte in die Königsloge. Am folgenden Tage machte mir Meyerbeer einen Besuch, fiel mir um den Hals und meinte, wenn man wolle, könne man seine „Africanerin" bald haben . . .

Meyerbeer soll sich sehr befriedigt über die Vorstellung ausgesprochen haben. Einige Tage darauf wurde Fischer vom Könige eine Tuchnadel zugedacht, welche ihm aber erst nach der Tannhäuser-Première übergeben wurde. Auch zum Tannhäuser war Meyerbeer eigends von Berlin herübergekommen (11. März) und hatte am Abend vorher einem Abonnementsconcerte beigewohnt. Zum Gastspiel kamen sodann Mitterwurzer aus Dresden, welcher als Anfänger hier 1839 gesungen hatte und jetzt einer der ersten dramatischen Sänger war, und eine Tänzergesellschaft der Sennora Monterito aus Madrid. Das hiesige Balletcorps von 15 Damen, verstärkt um 7 Elevinnen, vergoss Thränen wegen Uebernahme des bis dahin von Knaben aufgeführten Schlittschuhtanzes im Propheten. — Am Schluss der Saison dankte die unabhängige Presse der Intendanz für die Vortrefflichkeit des Repertoirs und Vervollständigung des Personals.

Niemann hatte nach seinem Tannhäuser von drei grossen Theatern Anträge erhalten und motivirte ein Gesuch um höhere Gage damit, dass er bei Abschluss des Contractes seine Fähigkeiten noch nicht gekannt und zu wenig Selbstvertrauen besessen habe. Man antwortete ihm, dass, wenn er in den Ferien Gesangstudien bei Duprez in Paris machen wolle (wozu der selbstlose Roger gerathen hatte), er dazu eine genügende Unterstützung erhalten würde; auch sei eine Fristung der Militärpflicht erwirkt. Niemann ging darauf ein, und Duprez erklärte ihn für einen Tenoristen, wie es wohl keinen zweiten gäbe; auch genoss er den Unterricht des Declamators Matthieu. Dann wurde sein Gehalt auf 1800 Thlr. erhöht. Bei Beginn der neuen Saison fand man allgemein, dass Niemann wesentliche Fortschritte im Gesange, stummen Spiel und Darstellung gemacht habe. Das zeigte sich besonders, als er zum ersten Male den Propheten, welchen er in Paris studirt hatte, sang und die Kirchenscene in durchaus eigener Auffassung brachte (28. October). Seine Selbständigkeit trat immer mehr hervor, und, Alles in Allem genommen, war man der Ueberzeugung, dass Niemann der erste Heldentenor Dentschland's sei. So rasch hatte er sich im Verlauf eines einzigen Jahres entwickelt.

Von classischen Opern war die „Zauberflöte" mit der Geisthardt, Wachtel und Schott neu einstudirt und mit sieben neuen Decorationen ausgestattet. Mit ihr wetteiferte „Figaro's Hochzeit", in welcher Frau Nottes als Gräfin ihren seelenvollen Ton, wie kaum in einer anderen Rolle, zur Geltung brachte. Von Spielopern gefielen „Maurer und Schlosser" und „Regimentstochter"; dagegen wollte das in „Linda von Chamounix" gebotene Zuckerwasser nicht mehr schmecken. Die Komik war gelegentlich etwas übertrieben. Düfike stattete den Papageno mit zu viel banalen, specifisch Berliner Spässen aus, womit er sich nur das wiehernde Gelächter der Galerie eroberte; und als Masetto missfiel er in einer Weise, dass ein allgemeiner Nothschrei nach seinem Collegen Schumann sich erhob. Von Berend hiess es, dass er den Notar in Figaro's Hochzeit durch einen krähenden Ton carricire; nur der Gned hielt man ein für allemal etwas Outriren zu Gute. Eine Meisterin des Gesanges, Agnes Büry, gastirte als Lucia und Nachtwandlerin, eignete sich aber wegen Mangel an dramatischem Talent mehr für den Concertsaal.

Gegen Ende des Jahres erklangen Marschner's frühlingsfrische Lieder zu J. Rodenberg's lyrischem Drama „Waldmüller's Margret", einer schönen, echt deutschen Idylle (13. November). Das einfache Lied „Der Jägersmann", die lebensfrohen Jägerchöre,

die tanzlustigen Müllerburschen und vor Allem der originelle Chor der Landleute mit der eigenthümlich einfallenden Tanzmusik: Marschner's Born von zum Herzen sprechenden Melodieen war noch nicht versiegt. Theaterdirector und Maschinist hatten sich des Werkes warm angenommen, und Marschner war mit der Besetzung zufrieden; aber die Aufführung war mangelhaft. Fritz Devrient (Sohn von Carl D.) und Frl. Puls, beide vom Schauspiel, genügten nicht in den Hauptrollen, und Kaiser declamirte mit hohlem Pathos. Bis auf die Müllerscenen, welche durch Berend's ergötzliches Spiel getragen und da capo gemacht wurden, fehlte dem Ganzen das Leben. Nach einer einzigen Wiederholung verhallte die Musik für immer.

Vier Wochen später war die erste Aufführung des „Lohengrin" (16. December). Die Oper hatte zu einer geschäftlichen Differenz zwischen Wagner und der Intendanz geführt, da der Agent dieselbe für 35 Friedrichsd'or verkauft hatte. Wagner protestirte und erwartete dasselbe Honorar wie für Tannhäuser; der Agent sei verpflichtet, bei grösseren Hoftheatern sich mit ihm über die Forderung zu verständigen, habe mithin seine Befugnisse überschritten. Wagner erklärte von Zürich aus (1. August) den Verkauf für ungültig. „Sollte die hohe Intendanz jedoch etwa der Ansicht sein, dass Lohengrin bei einer Aufführung in Hannover einem minder günstigen Erfolge als Tannhäuser entgegen zu sehen habe und deshalb ein geringeres Honorar angemessen finden, so müsste ich dem entgegnen, dass an der Aufführung meines Lohengrin in Hannover mir nur dann gelegen sein kann, wenn die hohe Intendanz gegründete Hoffnung hegt, alle Schwierigkeiten desselben in dem Masse glücklich zu überwinden, dass ein vollkommen günstiger Erfolg gesichert erscheint. Im entgegengesetzten Falle würde ich daher dringend von der Aufführung abrathen und unter keiner Bedingung, selbst nicht gegen das glänzendste Honorar, dieselbe gestatten können." Director Rottmayer machte Wagner auf den correcten Geschäftsgang aufmerksam und versicherte ihm, dass Alles, was das Werk erfordere, demselben in vollem Masse zu Theil werden könne; im Uebrigen sei Graf Platen nicht gesonnen, eine Aenderung in dem rechtlich geschlossenen Kaufcontract eintreten zu lassen. Wagner antwortete, dass er sich sofort an den König wenden werde, in der Voraussetzung, dass dieser einem Künstler, dessen Werke er schätze, sein Recht nicht einer geschäftlichen Routine und dem Fehler eines Agenten in der Art aufopfern werde, dass aus seinem Schaden der Intendanz ein pecuniärer Gewinn entstehe; er werde dem Agenten sofort den Verkauf seiner Opern entziehen. Wagner wandte sich an seinen „Hof-Geschäfts-Vermittler" Liszt mit der Bitte, durch den Weimar'schen Gesandten in Hannover einen beiliegenden Brief an den König befördern zu lassen. Es war jedoch Liszt nicht möglich, einen sicheren Weg zum König ausfindig zu machen, sodass er Wagner rieth, Joachim oder den Musikdirector Wehner um die Briefbeförderung zu ersuchen; er selbst stehe mit Hannover in gar keiner Verbindung. Inzwischen hatte der Agent seinen Fehler eingesehen und wollte sich ebenfalls an den König wenden, wenn die Intendanz sich auf nichts einlasse. „Hannover macht mir grossen Kummer" (schrieb Wagner an Liszt); „nun fehlen mir jede Mittel zur Reclamation, die ich nur an den König richten könnte. In Wehner's Besorgung hatte ich kein Zutrauen; als Subordinirter des Grafen Platen wird er keinen Schritt wagen, der ihn bei diesem compromittiren könnte. Das sind doch ekelhafte Schmieren!" (Wehner war vom Intendanten völlig unabhängig.) Noch einmal wies Liszt auf Wehner als den geeignetesten Vermittler hin, da derselbe beim Könige in besonderer Gunst stehe, und er von Joachim lange nichts gehört habe. Um dem Streit ein Ende zu machen, bewilligte die Intendanz, obschon sich ihres Rechtes bewusst, die 50 Friedrichsd'or, und Wagner bedauerte Liszt gegenüber, ihm mit dieser lumpigen Affaire irgend welche Sorge gemacht zu haben.

Einige Nummern der Oper waren bereits im Frühjahr in einem Concert aufgeführt. Die Besetzung bei der Première war folgende; König Heinrich: Schott, Lohengrin: Niemann, Elsa: Steeger, Telramund: Rudolph, Ortrud: Nottes, Heerrufer: Betz. Die

Aufführung war grossartig, Niemann sehr vorzüglich, obschon er seiner Mimik ein vorherrschend sinnliches Gepräge gab. Auch der Inscenirung Rottmayer's und der Leitung Fischer's zollte man vollste Anerkennung. Wie dereinst Liszt nach den ersten Aufführungen in Weimar, hatte auch Fischer Manches gestrichen, u. A. die vier Edlen, welche im zweiten Act Telramund zu verbergen suchen. (Diese Stelle ist 20 Jahre lang fortgeblieben und erst am 11. April 1875, als Wagner auf seiner Künstlerschau für Bayreuth einer hiesigen Lohengrin-Vorstellung, und zwar des Tenoristen wegen, beiwohnte, von Fischer wieder eingefügt). Als Heerrufer war ein junger Mainzer, Franz Betz zum ersten Mal auf der Bühne. Sein Uebertritt von der polytechnischen Schule zum Sängerthum war an die Bedingung geknüpft gewesen, dass Fischer ihm genügend Stimme und Talent zuspräche. Betz kam dann, 20 Jahre alt, hierher, und Fischer unterrichtete ihn. Sein Baryton war kräftig und wohllautend; mit einem Spielhonorar von 1 Thlr., nebst 500 Thlr. Gehalt trat er in's Engagement (1. Juni 1856). Tannhäuser und Lohengrin waren fortan die Paradeopern.

Zum Neujahrstage 1856 brachte der Courier ein Gedicht mit der Schlussstrophe:

„Die Mitwelt kann Verdienst nur halb belohnen,
„Die Zukunft erst verschenkt die ew'gen Kronen."

Damit feierte man, und zwar einzig und allein, das 25jährige Dienstjubiläum Marschner's als könig. hannov. Capellmeister; Abends gab man Lohengrin. Das Gefühl des Vergessenwerdens musste ihn verstimmen; er schrieb an Rodenberg (16. Januar): „es giebt so viele dumme und überreiche Kerls, und doch hat sich noch kein einziger gefunden, dem es eingefallen wäre, mich aus Hannover zu erlösen und mir ein Tusculum zu gewähren, wo ich wenigstens den kleinen Rest meines Lebens noch sorgenlos meiner Muse lauschen und aller Theaterqual enthoben mich fühlen dürfte! Da sammeln sie und sammeln Tausende für Todte, die sicherlich den Teufel nach steinernen oder bronzenen Denkmälern fragen und lassen die Lebendigen, die doch etwas der Art besser brauchen können, darben und schmachten, und wäre es auch nur nach Freiheit und Unabhängigkeit! Dumme Welt!"

Deutschland rüstete sich für den 27. Januar zu einer möglichst würdigen Mozartfeier zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag. Hier war dazu die Aufführung des „Don Juan" und zwar zum ersten Mal mit den Original-Recitativen bestimmt. Das Logenhaus war reich mit Guirlanden und weissen Bändern geschmückt. Ueber dem Vorhang prangte Albr. Dürer's Wappen, um welches die Namen des musikalischen Siebengestirns von Mozart gruppirt waren. Nach der Ouverture zu „Idomeneus" hob sich der Vorhang, die Bühne zeigte einen Wald, und Kaiser sprach einen von H. Stieglitz gedichteten Festprolog. Wolken verhüllten die Scene, worauf ein flammender Altar erschien, umgeben von den neun Musen; Frl. Arbesser als Euterpe sprach einige Verse. Dann öffnete sich der Hintergrund, und Mozart's Büste ward sichtbar, mit lebenden Bildern aus seinen Opern:

Idomeneus 1780 — Idomeneus und Electra.
Belmonte und Constanze 1782 — Belmonte, Constanze und Bassa.
Figaro's Hochzeit 1787 — Figaro, Susanne und Bartholo.
Don Juan 1787 — Don Juan und Comthur.
Cosi fan tutte 1790 — Isabella, Fernando und Manuel.
Zauberflöte 1791 — Sarastro, Königin der Nacht und Papageno.
Titus 1791 — Titus und Sextus.

Euterpe bekränzte die Büste, und Genien vollendeten die Gruppirung. Rottmayer's Arrangement war sehr schön. Dann wurde „Don Juan" unter Fischer's Leitung gegeben.

Die Zeit. für Nordd. schrieb: „Wir müssen gestehen, dass wir noch niemals an einem grösseren Theater eine so ungenügende Aufführung des Meisterwerks gesehen haben. Wir wollen weiter kein Wort des Befremdens darüber verlieren, dass wir die Direction der Aufführung dieser Oper an diesem Abend unserem Heinrich Marschner

entzogen fanden; der geniale Tondichter, den die ganze civilisirte Welt mit Verehrung nennt, bedarf unserer Vertretung nicht. Das aber müssen wir der Wahrheit zu Ehren erklären, dass die vorgestrige Aufführung durch die Leitung des Herrn Capellmeister Fischer grossen Schaden erlitten hat . . . Die schönsten Piecen der Oper verloren durch dieselbe höchst wesentlich, die Tempi waren schleppend, das Ganze ohne Energie und Schwung . . . Doppelt auffallend wurden diese Mängel der Direction durch die dem grössesten Theile nach höchst mangelhaften Leistungen der Darsteller . . . Im Finale des I. Actes waren Wachtel und Gey im Chor. Das Publikum weiss ihnen dies Dank u. s. w." Im Courier hiess es: „Schmerzlichst vermissen wir es, hinter allen anderen Städten, wo alle und die besten Kräfte zu dieser Feier angestrengt wurden, zurückbleiben zu müssen. Unsere Kunstanstalt besitzt einen Mann, dessen Name allein schon hinreicht, jeglicher Repräsentation der Kunst der Musik einen strahlenden Glanz zu verleihen, denn dieser Mann ist der erste der jetzt lebenden deutschen Componisten und als solcher anerkannt: Heinr. Marschner! Bei der Feier eines solchen Nationalfestes musste Marschner als Repräsentant der deutschen Musik an der Spitze stehen. So erforderten es die Rücksichten, die man theils dem übrigen Deutschland, theils dem einheimischen Publikum schuldete; so erforderte es die Achtung, die Verehrung, die man dem Meister unter allen Umständen nie versagen kann, ohne zu gleicher Zeit in ihm die Musik und ihre Executoren zu verletzen. Um das zu erkennen, bedarf es nur eines geringen Grades von Schicklichkeitsgefühl. Alles dieses hat man hier in Hannover aber aus den Augen gesetzt. Trotz Tableau und Mozart's bekränzter Büste verliess das Publikum das vollständig besetzte Haus missmuthig und unbefriedigt. Als der zweite Capellmeister Fischer anstatt des gefeierten Marschner den Dirigentensitz einnahm, war das Publikum verwundert, es wurde laut nach Marschner gerufen. Das Publikum fühlte sich, und mit vollem Recht, verletzt, und eine tiefe Verstimmung machte sich bemerklich. So ging die wunderbare Ouverture wirkungslos vorüber. Trotzdem die Oper hier lange nicht gegeben war, ist doch die Erinnerung an die früheren Aufführungen unter Marschner noch zu frisch, das Publikum kennt diese Musik zu genau, um sich durch ein so gefühlloses Abspielen befriedigt fühlen zu können. Von Nummer zu Nummer wuchs diese Verwunderung, die Missstimmung und das Unbehagen, denn — wie man von allen Seiten behauptet — ist hier in Hannover eine solche schlechte Aufführung des Don Juan noch nie gesehen und gehört. Eine einzige Nummer in der ganzen Oper wurde vollkommen schön, ja grandios executirt, der Freiheitschor. Von Ensemble war keine Rede, es haperte und stockte an allen Enden" u. s. w.

Bei der im Jahre zuvor stattgehabten Vertheilung der Opern waren von Mozart's Werken Don Juan, Figaro, Entführung an Fischer gefallen, und Marschner, dem prädestinirten Dirigenten classischer Musik blieb nur die Zauberflöte und die nicht mehr aufgeführten Titus und Idomeneus. Der Intendant fühlte sich durch die Courierkritik beleidigt und suchte Schutz beim Könige. Die Sache selbst war damit erledigt, aber der in's Wasser geworfene Stein zog weitere Kreise.

Das damalige Stimmungsbild war folgendes. Wenige Tage vor der Mozartfeier hiess es nach einem Abonnementsconcert im Courier (22. Januar): „Welches Glück für unsere musikalischen Zustände, dass an der Spitze derselben Männer wie Marschner und Joachim stehen, Männer, deren Ruhm die Welt durchfliegt, um deren Besitz Hannover mannichfach beneidet wird. Ohne sie würden wir manchen schönen Genusses beraubt sein, ohne sie würde die Musik in Hannover nicht zu einer solchen achtungswerthen Höhe gelangt sein und der Cultus derselben nicht mit so warmer Liebe gepflegt werden. Möchten wir das nie vergessen und für jene Männer immer den Dank bereit halten, den wir ihnen schuldig sind." Dann, nach einer von der Neuen Singakademie unter Wehner veranstalteten Mozartfeier, in welcher Joachim mitgewirkt hatte, schrieb dieselbe Zeitung (1. Februar): „Bei solchen Gelegenheiten tritt es so recht eclatant hervor, welchen un-

ersetzbaren Schatz wir an Joachim haben und von welchem unendlich günstigen Einfluss sein Beispiel auf die ganze Entwickelung unserer jüngeren Musikkräfte ist. Wo in der Musik so häufig Handwerkerei das Scepter führt, die gewöhnlich noch mit einer grenzenlosen Arroganz, einer masslosen Selbstüberschätzung verbunden ist, da werden Geschmack und wahre Kunst verdrängt." Und nach einem darauf folgenden Concerte der Singakademie (Courier, 19. Februar): „Mögen auch die Mitglieder des Orchesters nie vergessen, dass es der Ruhm ihrer Lenker Marschner und Joachim ist, der in vollem Glanze auf jeden einzelnen von ihnen zurückfällt." Als dann der Heiling gegeben war, hiess es (Courier, 2. April): „Hannover freut sich seines Heinrich Marschner, es liebt und ehrt ihn, und an ihm wird, soweit es das Publikum angeht, das Sprichwort zu Schanden, dass der Prophet nichts gilt in seinem Vaterlande." In ähnlicher Weise sprach sich die Zeit. für Nordd. aus, worüber später.

Um dieselbe Zeit wurden Marschner's neue Compositionen auswärts mehrfach aufgeführt. Seine Musik zum „Goldschmidt von Ulm" wurde in Dresden, Hamburg und im Theater an der Wien gespielt. Im Berliner Hoftheater hatte man zwar die Dichtung angenommen, aber die Musik verschmäht; die dem Dichter gemachte Beschuldigung, als habe dieser den Componisten geschädigt, wies letzterer öffentlich zurück. Hier sind Dichtung und Musik nie zur Aufführung gelangt. „Waldmüller's Margret" war von sieben Theatern angenommen und kam damals in Leipzig zur Aufführung; sogar seine Jugendarbeit „Der Holzdieb" in Barmen. Marschner wurde die Ehre zu Theil, mit noch drei anderen Doctoren, Meyerbeer, Lachner, Liszt, nebst Hiller und Lindpaintner in die Direction des Mozartvereins unter Protectorat des Herzogs Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha gewählt zu werden; er erhielt von diesem Fürsten als Anerkennung seiner Oper „Austin" eine goldene Tabatière. Alles dieses spielte sich im Lauf der nächsten Wochen nach jenem Don Juan-Abend ab.

Gegenüber diesen Auszeichnungen sorgte die Intendanz für Fischer durch Aufbesserung seines Gehalts von 1000 auf 1600 Thlr. Der Antrag wurde beim Könige folgendermassen motivirt: „der rasche und grossartige Aufschwung der hiesigen Oper ist zunächst Fischer zu verdanken, der mit unermüdlichem Eifer den Sängern jede einzelne Partie einstudirt, jede Probe selbst abhält und nicht eher ruht, bis Alles zum vollkommenen Ganzen gediehen ist. Er ist darin ganz das Gegentheil des Hofcapellmeisters, der das Einstudiren der einzelnen Rollen dem Correpetitor überlässt. Eine Verbesserung von Fischer's Gehalt ist jetzt um so mehr angezeigt, als er von dem in diesen Tagen hier anwesenden Director des Hofoperntheaters in Wien Cornet einen Antrag mit 3000 Gulden erhalten hat, mit der Zusicherung für Einstudiren einzelner Partieen, wozu er nicht verpflichtet sei, besonders honorirt zu werden." Auf Veranlassung Cornet's, welcher, bevor er ab-getreten wurde, den Vampyr geben wollte, arbeitete Marschner die Partitur um; vieles, namentlich im I. Act, war gekürzt und bequemer eingerichtet, und der Componist hoffte, dass seine Oper künftig nur so gegeben werde. — Gefährdet war die Stellung des Directors Rottmayer, von welchem bereits nach einjähriger Thätigkeit die Intendanz behauptete, dass er zur Führung der Direction nicht tauge, an Gedächtnissschwäche leide, nie klar über Personen und Verhältnisse sei, und seine Arrangements von veraltetem Geschmack wären. Darauf verfügte der König einen neuen, zehnjährigen Contract.

Für alle dramatischen und colorirten Partieen ersten und zweiten Ranges, mithin als Mädchen für Alles, trat Doris Tettelbach von Bremen ein. Es währte nicht lange, dass man bei ihrer grossen musikalischen Sicherheit und dem lebendigen Vortrage ihre wenig vortheilhafte Bühnenerscheinung übersah. Für das Fach der jugendlich dramatischen Sängerinnen brachte Frl. Stöger von Prag eine schöne Stimme, deutliche Aussprache und Begabung für dramatischen Gesang mit. Ausserdem trat Amalie Schönchen ein; dieselbe, welche später als komische Alte bei dem Münchener Ensemble unter Hofpaur

in aller Herren Länder bekannt geworden ist. Sie war am Hofe der Königin von Preussen gern gesehen und von dieser, sowie von Johanna Wagner als schönes Talent, aber unerfahren in allen Theaterangelegenheiten empfohlen. Ihr Mezzosopran war nicht gross, aber wohlklingend, von feiner Nüancirung; sie sang meist nur kleine Soubretten- und Altrollen, da sie für das provisorisch von ihr übernommene Fach einer ersten Altistin nicht ausreichte. Sie kam sogleich an den Hof, sang in Familiencirkeln die Lieder des Königs und zeigte ihre Kunstfertigkeit auf der Zither, einem damals im Norden noch wenig cultivirten Instrument. Nach dem Abgang von Clement wurde neben Rudolph noch ein junger Barytonist, E. Degele, engagirt, welcher von Rauscher in Stuttgart ausgebildet und als bedeutendes, für seine Kunst begeistertes Talent, als guter Musiker und Virtuos auf der Violine empfohlen war. Mit einer vollen, schönen Stimme verband er geschmackvollen Vortrag und ansprechende Erscheinung; aber hochdramatischen Rollen war er als Anfänger nicht gewachsen. Für den in Ruhe tretenden Gantzert wurde der bisherige Correpetitor Langer zum Chordirector ernannt.

Da es vor Allem darauf ankam, die neuen Mitglieder ins Repertoir einzuführen, traten die Novitäten zurück; es kam in diesem Jahr nur eine einzige „Giralda, oder die neue Psyche“ heraus, aber ohne Erfolg. Dagegen wurden 11 Opern neu einstudirt: Postillon, Don Juan, Jüdin, Tell, Sängerinnen auf dem Lande, Oberon, Hernani, Fra Diavolo, Johann von Paris, Nebucadnezar und Schwestern von Prag. Bei dem Ueberwiegen von Tannhäuser und Lohengrin trat die classische Oper und mit ihr Marschner's Direction mehr zurück. Der Feensee wurde Cassestück; 400 Bremer kamen mittelst Extrazuges dazu heran. Frau Nottes, welche die Recha und Rezia gesungen hatte, erkrankte im Frühjahr, kehrte aber mit unverändert schöner Stimme im Herbst zurück, worauf der König ihr 1000 Thlr. schenkte und eine Pension zusicherte. Frl. Tettelbach that sich als Rezia und Venus hervor, und der Geisthardt, welche mit ihrem silbernen Sopran im Postillon durchschlug, war es zu verdanken, dass die seit 30 Jahren nicht gegebene Oper „Die Sängerinnen auf dem Lande“ zur öfteren Wiederholung gelangte. Man konnte von ihr wie von der Sontag sagen: ihr Genre ist klein, aber sie ist gross in ihrem Genre. Frl. Held gab Fatime im Oberon und den Pagen in Johann von Paris; es hat wohl nie am hannoverschen Theater eine Künstlerin gegeben, welche von der Gesammtkritik mit dem Worte „anmuthig“ so überschüttet worden ist, als „die kleine Held“. — Hauptsächlich glänzte das Herrenpersonal, denn ein derartiges Stimmmaterial war nur selten an einer Bühne vereinigt. Niemann fand nach dem Lohengrin, dass seine (erst vor einem halben Jahre erhöhte) Gage zu der seiner Collegen nicht im Verhältniss stehe und diese Ueberzeugung bei seinem, wie er zugestand, höchst heftigem Charakter nachtheilig auf Gesundheit und Stimme wirke. Daher entweder Entlassung oder 3000 Thlr.; — genehmigt für die Dauer des Contracts bis 1860. Bald darauf trat sein leidenschaftlicher Charakter auch zu Tage, als die Hugenotten mit Wachtel angesetzt waren. Niemann hatte geglaubt, in dieser Vorstellung zu singen und deshalb seine alte Mutter, welche ihn noch nie auf der Bühne gehört hatte, veranlasst, die Reise nach hier zu machen; denn gerade der Raoul schien ihm eine Rolle, mit welcher er auf das einfache Gemüth der Mutter Eindruck machen könne. Beim Misslingen seines Wunsches bat er, ihm die Rolle ein für allemal abzunehmen, da sich an den Besitz derselben zu viel Kummer und Aufregung knüpfe; er verabscheue dieselbe und werde sie nie und unter keiner Bedingung wieder singen. Der Raoul wurde im Herbst noch einmal zum Zankapfel, als Wachtel an der Reihe war, aber Niemann sang, in Folge dessen jener um seine Entlassung bat. Eine hervorragende Leistung Niemann's wurde sein Eleazar in der „Jüdin“ (mit Nottes, Schott, 19. Febr.). Andererseits lagen ihm der Conrad im Heiling und Hüon zu hoch; auch verlangte letzterer zu viel Schule, sodass Niemann sich diesen Rollen nicht mit voller Liebe hinzugeben schien und gelegentlich die grosse Arie „gönne mir ein Wort der Liebe“ fort liess. Man wünschte beide Rollen an Wachtel übertragen,

welcher denn auch als Hüon mehr Erfolg hatte und zumal das Gebet vorzüglich sang. Wachtel trat ausserdem mit Rudolph zusammen in Tell, Hernani, Nebucadnezar auf und peitschte dann zum ersten Mal (4. Januar) das Lied des Postillons „Hoho, so schön und froh“ als ehemaliger Rosselenker überaus geschickt ein. Seine Fortschritte traten immer deutlicher hervor, zumal als George Brown und Edgardo, wobei er sich Roger zum Vorbild genommen hatte, und mit Johann von Paris bereicherte er das Repertoir. Alle Erwartungen übertraf Rudolph als Tell und Heiling, welchen er zum ersten Mal sang. Seit Jahren war nun endlich wieder ein Sänger gefunden, welcher diese hochliegende Partie zur vollen Geltung bringen konnte, obschon sein Wiener Dialekt noch etwas störte. Betz war nur wenig beschäftigt. In seiner ersten grösseren Partie als Graf in Figaro's Hochzeit (5. December) kam seine Stimme vor Befangenheit nicht recht heraus, und das Spiel war steif; trotzdem liess das Publikum es an Aufmunterung nicht fehlen. Bei Düffke entwickelte sich bereits nach einjähriger Thätigkeit ein Gichtleiden.

Während der Sommerferien war Marschner mit seiner Frau in Wien und Norditalien. Der Wiener Männnergesangverein veranstaltete ihm zu Ehren einen Liederabend, wofür er beim Abschiede demselben einen neuen Chorgesang widmete. Hanslick bedauerte die schwachen Reminiscenzen, mit denen Marschner sich damals die Zeit vertrieb (op. 178, 179). Auf der Reise gastirte die Gattin in Linz, wo seine Nichte, Frau Schuselka-Brüning die Direction des ständischen Theaters hatte; aber mit so geringer Einnahme, dass Marschner seine Ehehälfte den „Sechs und dreissig Kreuzer-Romeo“ nannte. Im Herbst sang sie in Prag die Fides, Frau Reich und Orsino. — Im Theater wurde die Königsloge durch eine geschwungene Form mehr in Harmonie mit den Ranglogen gebracht und mit ihr das Vorzimmer durch Säulen vereinigt.

Nach Wiederbeginn der Saison sang Niemann hier zum ersten Mal den Fra Diavolo. Er hatte die Rolle mit Lust erfasst, und seine Darstellung als eleganter Räuberhauptmann war vortrefflich. Allein die Musikreferate lauteten dahin, dass die Partie, welche hohe Lage, leichten Vortrag und technische Fertigkeit verlange, sich doch nicht sehr für ihn eigne. Obendrein tadelte die Zeit. für Nordd. die Benutzung von Waschbecken und Zahnstocher bei einem feinen Cavalier. Auch Berend kam schlecht weg; am Tage vorher vom Courier darauf hingewiesen, dass er im „Faust“ einen Studenten und nicht einen angetrunkenen Schneidergesellen darzustellen habe, warf man seinem Banditen im „Fra Diavolo“ eine unerhörte Coulissenreisserei vor. Der Zahnstocher wurde das Signal zu einem Scandal. Bei Wiederholung der Oper legte Berend in der Scene, wo davon gesprochen wird, dass die 100000 Lires des Engländers den Banditen nicht entgehen dürften, die Worte ein: „Doch lieber wäre es mir, wenn ich einmal den Courier erwischen könnte, der mich vorgestern so angepackt hat; ich wollte, dieser käme einmal hier zum Berge, den wollten wir (dabei machte er die Geberde des Durchprügelns), der Hauptmann und die ganze Bande haben ihm den Tod geschworen“. Schallendes Gelächter, denn „zum Berge“ war der Name des Courierrecensenten. Mit diesem Wortspiel war Berend's Sache erledigt. Niemann sandte an die Zeit. f. Nordd. einen Drohbrief, in welchem er bei der lieblosen Behandlung in Beurtheilung seiner Leistungen, der rücksichtslosen Blosstellung und Uebertreibung seiner Mängel u. s. w. dringend bat, fortan weder seines Namens noch seiner Leistungen in Kritiken zu gedenken. Andererseits werde er bei der Leidenschaftlichkeit seines Charakters zum Aeussersten greifen und alle Schranken durchbrechen. Er liess durch einen Advokaten öffentlich nachweisen, dass die am Zahnstocher ausgeübte Kritik ungerecht sei, da dieser im Text vorgeschrieben wäre. Dr. Hoyns erwiderte als Redacteur der Zeit. f. Nordd., dass gleichviel darum es nicht schicklich sei, wenn ein Sänger eine ganze Weile lang auf der Bühne hin und her gehe und sich die Zähne stochere. Vierzehn Tage lang redete man in der Presse vom Zahnstocher, persönlicher Feindschaft, Abnahme der Urtheilskraft, Fieberanfällen. Inzwischen wurde Niemann mit Blumen und Kränzen empfangen; dann beruhigten sich die Gemüther.

Im Ballet traten für Frau Kilanyi die Damen Roth und Oehlecker ein. Kilanyi brachte ein Ballet „Alphea“ von Taglioni, und Kobler ein eigenes „Die Eifersüchtigen“ heraus. Pepita kam wieder und producirte sich als Fenella. Obwohl sie Alles, was die Musik ausmalte, klar zur Anschauung brachte und ihr die Darstellung der Leidenschaft in einzelnen Momenten gelang, so trat doch die Ballettänzerin mit ihren gezierten, schaukelnden Bewegungen zu sehr hervor, wodurch die Illusion verloren ging. Aber am folgenden Abend bei ihren glühend sinnlichen Tänzen El Ole und El Capricho (letzterer vom Herzog Max von Bayern componirt) steigerte sich der Beifall wieder bis zur Masslosigkeit.

100 Opern waren in diesem Jahre unter 250 Vorstellungen gegeben, darunter 30 verschiedene. Obenan stand Wagner (Tannhäuser sechs Mal, Lohengrin fünf); es folgten Meyerbeer und Weber mit je zehn, Mozart mit neun, Marschner mit vier Aufführungen. Der Besuch der Oper war sehr gut und der Andrang zum ersten Rang so gross, dass man dessen Fremdenloge im Preise erhöhte. Vorstellungen ausser Abonnement brachten, zumal an den königlichen Geburtstagen, Einnahmen von über 1000 Thlr. ein; im Abonnement bei grossen Opern 2—400, bei kleinen nur 30—40 Thlr. Die Ausgaben wuchsen bei der zunehmenden Höhe der Gagen und Pracht der Ausstattungen immer mehr. Auch mit Dienstreisen wurde nicht gekargt: v. Platen, Rottmayer, Fischer, Kilanyi, Kobler zogen durch ganz Deutschland, Oesterreich bis Amsterdam und London. Kein Wunder, dass der königliche Zuschuss von 60000 Thlr. nur zwei Jahre ausgereicht hatte, sodass derselbe jetzt auf 75000 erhöht wurde, womit man bis zum Jahre 1865 auskam.

Am Neujahrstage 1857 wurde Marschner das Ehrenbürgerrecht der Stadt Hannover verliehen, „als Zeichen der Anerkennung für die grossen Verdienste, welche derselbe als der ersten einer unter den lebenden deutschen Componisten und Orchester-Dirigenten auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft, namentlich auch während seiner langjährigen Thätigkeit in hiesiger Stadt sich erworben habe.“ Er war hocherfreut darüber, weil ihm die Auszeichnung ganz unerwartet und „von Seiten des eigentlichen Philisterthums gekommen, auch eine rechte Ohrfeige für den Hof war.“ Hätte man sich in der Zeit seines Dienstantrittes nicht geirrt, so wäre ihm diese Ehre schon am vorigen Neujahrstage zu Theil geworden. Prof. L. Bischoff, welcher damals eine Biographie Marschner's in der Niederrhein. Musikzeitung (Nr. 2, 3, 4) veröffentlichte, und der Besitzer der Cölnischen Zeitung Dumont kamen als Abgesandte des Männergesangvereins in Cöln, dessen Ehrenmitglied Marschner war, um ihm Glückwünsche in Adresse und Gedicht zu überbringen. Die Vorstände von Allem, was es in Cöln an Musik gab, hatten unterschrieben. — In jener Zeit nahm Marschner Veranlassung, sich seiner Nichte Schuselka gegenüber über den Theaterberuf junger Mädchen auszusprechen:

„Das wahre Glück, die innere Ruhe des Herzens, den echten Frieden des Lebens und die eigentliche würdevolle Bestimmung des Weibes hat wohl noch Keine ungetrübt auf den Brettern, welche die Welt im Schönen wiederspiegeln sollen, gefunden. Du wirst diese Behauptung von mir, dem Künstler, fast befremdlich finden, sie philiströs oder übertrieben nennen, und Du magst in gewisser Hinsicht auch ganz Recht haben. Wird doch der Menschenfreund sicherlich mit ganz anderen Gedanken und Gefühlen ein Schlachtfeld betrachten als der Feldherr. Fühlte Dieser gleich Jenem all das Grauen, das der Anblick so vieler Leichen, Krüppel und so vielen Bluts erregt, gedächte er gleich Jenem an all das Herzeleid und die heissen Thränen der Väter und Mütter über den Verlust ihrer Söhne, dann würde er wohl selbst zu neuen Siegen allen Muth in sich schwinden fühlen und künftig lieber seinen Acker bestellen, der ernährt, aber nicht vernichtet. So als Menschenfreund steh' ich all den jungen Mädchen und Frauen, welche die Bretter zum Schauplatz ihrer Thaten wählen, gegenüber, trotzdem ich so gut wie jeder Feldherr weiss, dass nicht Jeder in der Armee getödtet oder verwundet wird. Obwohl dieses wie jedes andere Beispiel hinkt, so wird es doch mein Gefühl als Onkel, wie als guter Mensch Dir deutlich machen, was ich empfinde, wenn ich daran denke, dass Olga und Bertha auf die Bretter gehen. Ich habe sie nun einmal lieb und deshalb denke und fühle ich so. Doch finde ich es auch natürlich, dass Du darüber ganz anders,

viel weniger ängstlich denkst, als ich. Du bist mir gegenüber der Napoleon, der sich an seinen Siegen sonnt, unbekümmert um die Gefallenen, durch die er zu ihnen und zur Weltherrschaft gelangte. Und solche Trunkenheit hat ebenso wohl ihre Berechtigung als Entschuldigung, und darum wollen wir zu Gott, aber auch zu dem Samen vertrauen, der in die Kinder gelegt worden ist, damit er fröhlich aufgehe und der Welt zur Freude und zum Nutzen gereiche."

Unerschüttert wie ein Felsblock galt Marschner in der öffentlichen Meinung als der Erste unter den drei Dirigenten. Damals 62 Jahre alt, that er im Dienst seine Pflicht, nicht mehr und nicht minder. Bei Orchesterproben hielt er meistens nur Quartettprobe ab und spielte am Clavier die Stimme der Blasinstrumente mit. Seine Direction, wobei er häufig in der linken Hand die im Orchester unentbehrliche Schnupftabakdose oder ein rothseidenes Taschentuch hielt, war damals schon etwas phlegmatisch. Nie ging er während der Zwischenacte auf die Bühne. Fischer erfreute sich der Gunst der Intendanz und erweiterte auch dadurch den Kreis seiner Anhänger; Sänger und Orchestermitglieder huldigten ihm. Es wurde ein sog. Fischer-Club gebildet (vielleicht erst einige Jahre später), dessen Mitglieder aus einer Meerschaumspitze mit Fischer's geschnitzten Kopf rauchten. Joachim wurde als Geiger vergöttert und als feiner Musiker hochgeschätzt. Derselbe hatte gewissermassen eine eigene Machtstellung, da er, obschon der Intendanz unterstellt, frei vom Theaterdienst war und als Virtuose und Concertmeister viel direct mit dem Könige zu thun hatte. Joachim, wie Marschner verkehrten in bürgerlichen Familien, Fischer mehr im Künstlerverein; persönlichen Umgang hatten sie nicht miteinander. Dass sich um diese drei Männer allmählich ein gewisses Parteileben ausbildete, konnte kaum ausbleiben.

Fischer's Freunde sahen sich in Folge der heftigen Zeitungsartikel veranlasst, seine Verdienste in der Berliner Bothe- und Bock'schen Zeitung, sowie in verschiedenen Theaterchroniken hervorzuheben. Dieselben sollten hauptsächlich in einem besseren Musiciren bestehen, in seiner Einwirkung auf Geist und Richtung der musikalischen Aufführungen überhaupt, sowie in Bezug auf Engagement neuer Kräfte und ein besseres Opernrepertoir. Den damit hingeworfenen Fehdehandschuh nahm die Zeit. f. Nordd. auf, um sich zugleich gegen den Vorwurf zu schützen, als sei sie gegen Fischer übelgesinnt. Es kam zu einer Vivisection, wobei das anatomische Messer bis in die tiefsten Organe vordrang; wir lassen aus dem mit „S" (Dr. Schnell) gezeichneten Protocoll vom 15. Januar das Wesentlichste folgen. „Es ist uns selten ein Dirigent begegnet, der mit grösserer Lust und Liebe, mit grösserem Eifer und Unermüdlichkeit der Erfüllung seiner Pflichten obliegt, als Fischer. Seinem Auge und Ohr entgeht auf der Bühne und im Orchester kein Fehler. Auch ausserhalb der officiellen Proben soll er eifrig bemüht sein, Sängern und Sängerinnen ihre Rolle einzustudiren. Ferner ist anzuerkennen seine Energie, Ruhe und Geistesgegenwart, seine technische Kenntniss der Instrumental- und Gesangswirkungen, sein Blick für das Bühnenmässige. Er versteht gut Partituren zu lesen und hat eine vortreffliche Ausbildung und Routine im Taktschlagen. Also der vollkommenste Dirigent, den es geben kann, wird Mancher denken. Aber Alles das betrifft lediglich die Technik der Direction. Wie man nun im Gesang und Instrumentalspiel den blossen Techniker, den Virtuosen vom soliden Künstler unterscheidet, so auch bei der Direction. Wir erkennen gern an, dass Fischer als Virtuose in der Direction Marschner völlig gleichkommt und bedauern, dass Joachim in dieser, aber auch nur in dieser Beziehung noch zu wünschen übrig lässt. Der Werth einer solchen Technik ist durchaus nicht zu unterschätzen; sie gehört zweifelsohne zu den Erfordernissen eines vollkommenen Capellmeisters. Diese vollendete Technik macht Fischer's Direction auch dem Gesangpersonal und Orchester so angenehm, da er unbedingt die Sachen vorwärts bringt, was ihn auch auf Liedertafelfesten stets einen willkommenen Gast sein lässt. Es steckt ein gewisser militairischer Geist in ihm, der schnell und geschickt überall einzugreifen versteht, wo es Noth thut. [Das Militairische an Fischer bezeichnete v. Bülow mit dem Ausdruck „Tambour-Major".]

Die übrigen Erfordernisse eines Dirigenten sind 1) er muss den musikalischen Satz vollständig verstehen, wenn er auch kein grosser Componist ist. 2) er soll ein richtiges, reines Gefühl und Geschmack für das höchste in der Kunst und dem Schönen haben. 3) er soll die verschiedenen Formen und Stylarten, die Anschauungsweise der verschiedenen Zeiten, Nationen und Meister nicht allein äusserlich verstehen, sondern sich so hineingelebt haben, dass er in dem Allen wie bei sich zu Hause ist. Für den ersten Punkt liefern Fischer's Compositionen Anhaltspunkte. Dieselben bestehen ausser der bekannten Cantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" nur in unbedeutenden Singquartetten und Liedern, die ein Wiener Kritiker in den Signalen als „gewohntes Süssholz" genannt hat. Solche Sachen kann kein Musiker componiren, der in den höheren Theilen der Harmonie und Compositionslehre gründliche Studien gemacht hat und wird sie nicht der Oeffentlichkeit preisgeben, es sei denn, dass sein Gefühl und Geschmack für Kunst und Schönes kein richtiges wäre. Bei Beurtheilung dieses zweiten Punktes kommt neben den Compositionen auch die Direction mit in Betracht. In beiden Theilen hat Fischer Leidenschaft, wie seine Cantate und die Aufführung Wagner'scher Opern beweisen, und ausserdem eine gewisse äussere, elegante Glätte. Allein es ist die Leidenschaft der Sinne, nicht die des Gemüths . . . Das zeigt sich in seiner Auffassung und Direction der Wagner'schen Opern, welche in Dresden unter Wagner's eigener Leitung weit mehr Eindruck auf Gemüth und Herz, nicht allein auf Nerven und Sinne machten. Das Unpoetische des „Anfassens" zeigt sich ferner auch in „Meeresstille", wo einmal die „Todesstille" mit „fürchterlich" bezeichnet wird. Goethe hat dies Wort in der Umgebung gewiss nicht mit einem plötzlichen Fortissimo, sondern mit stillem Grausen deklamirt wissen wollen. Fischer nimmt es Fortissimo, weil dasselbe nach dem unmittelbar Vorhergehenden einen grossen Effect, nicht etwa auf das Gemüth, sondern auf Nerven und Sinne machen muss. Wir vermissen bei Fischer die volle ästhetische Ausbildung des Gemüths. Was den dritten Punkt betrifft, so ist man hier darüber einverstanden, dass Fischer namentlich in den Geist der deutschen classischen Periode sich keineswegs genügend hineingelebt hat, wie z. B. seine früheren Directionen Beethoven'scher Symphonieen und des Don Juan (zum Mozartfest) nach dem einstimmigen Urtheil aller Kunstverständigen bewiesen . . . Spieler und Sänger werden oft eher das Geistige als das Technische entbehren wollen. Allein unser Orchester ist und war schon lange vor Fischer's Erscheinen so gebildet und gewandt, dass ein bischen Directionstechnik mehr oder weniger nicht verschlagen kann. Bei den Sängern thut die Technik Fischer's geradezu Schaden; sie vernachlässigen ein selbständiges, gründlich musikalisches Studium ihrer Rollen, verlassen sich auf Fischer [welcher ihnen in der Noth häufig die Worte in den Mund sang] und lassen mehr oder weniger ihre musikalische Ausbildung liegen. Fischer besitzt ganz das äussere Zeug zu einem tüchtigen, musikalischen Dirigenten, allein die künstlerischen und ästhetischen Erfordernisse gehen ihm theilweise ab. Er ist ein Dirigent wie mancher Andere, der sein Handwerk vollkommen versteht, der nach bestem Wissen seine Pflicht zu erfüllen sucht, aber in allgemein musikalischer Beziehung nicht bedeutend ist. Von einem besseren Musiciren im Theater und Concert seit Fischer ist nichts zu entdecken gewesen. Wenn auch bei manchen Aufführungen eine grössere Präcision und Aufmerksamkeit der Betheiligten anzuerkennen ist, so ist das Detoniren und Falschsingen hier nie so Mode gewesen als jetzt. In Betreff der Engagements ist Niemann durch den Intendanten, der unbrauchbare Barytonist Clement und die vielen Eintagsfliegen-Soubretten durch Fischer persönlich gewonnen, und an Rudolph's Engagement hat er positiv keinen Antheil. Für das Repertoir bildeten seit den letzten Jahren die Wagner'schen und Meyerbeer'schen Opern, sowie der Feensee die Grundpfeiler, während die sog. classische, sowohl deutsche, französische und italienische Oper nur schwach vertreten ist; eigentlich müsse das Verhältniss umgekehrt sein und die Wagner'sche Oper nur als Würze dienen. Wir verlangen von Fischer gar kein kräftiges

Einwirken; aber von seinen grossen Verdiensten um unser Opernwesen und unsere Kunstzustände überhaupt kann gar keine Rede sein. Wenn nun gar hier und da die Meinung laut geworden ist, wir könnten mit Fischer dem Auslande gegenüber renommiren, etwa in der Art wie mit Marschner und Joachim, und wenn zur Begründung versichert wird, Fischer habe sogar einen sehr vortheilhaften Ruf nach Wien erhalten, so können wir aus authentischen Quellen mittheilen, dass, insofern der fragliche Ruf von dem Director Cornet ausgegangen sein soll, jenes Gerücht ein erfundenes und in der Wahrheit nicht begründetes war." Einige Wochen später schrieb der Courier: „Wir behaupten, dass das Orchester in seiner ganzen künstlerisch-musikalischen Richtung der Direction Joachim's unendlich viel verdankt, dass er es eben ist, nachdem Marschner nur noch höchst selten zur Leitung des Orchesters gelangt, welcher dasselbe vor einem völligen Verkommen in der durch den Capellmeister Fischer hier vertretenen Geschmacksrichtung bewahrt."

Die drei Frühlingsmonate brachten drei Novitäten. Zunächst „José Riccardo" von A. Schäfer in Berlin; aber trotz Wachtel's in der Titelrolle und Hervorruf's des Componisten einmal und nicht wieder. Es folgte am Geburtstage der Königin „Iphigenie in Aulis" von Gluck, welchen man seit der Aufführung von „Iphigenie in Tauris" im Jahre 1828 vergessen hatte; und zwar in Wagner's Bearbeitung. Agamemnon: Rudolph, Achilles: Niemann, Kalchas: Haas, Arkas: Degele, Anführer des Thessalier: Betz, Klytämnestra: Nottes, Iphigenie: Stöger, Artemis: Tettelbach. Marschner als Dirigent meinte, dass seine Griechen ihre pommersche, österreichische und märkische Herkunft nicht hätten verleugnen und ihre Visagen nicht in griechisch-geschnittene verwandeln können; auch sei es ihnen nicht immer gelungen, die Vortragsmanier einer Flotow'schen oder Meyerbeer'schen Dudelei zu vergessen und, wohin er gestrebt, in Gluck aufzugehen; im Ganzen sei jedoch Alles möglichst gut gegangen, und die wahrhaft Fühlenden wären entzückt gewesen. Frau Marschner wollte nie in ihrem Leben, wie an diesem Abend, Gelegenheit gehabt haben, so tiefe Blicke in die Menschheit zu thun, denn die ganze alte Generalität des Ländchens, welche zur Parade ins Theater befohlen sei, habe den ganzen Abend hindurch den zahnlosen grossen Mund vor Langeweile aufgerissen gehabt. Die Oper wurde vor dem Grossherzog von Weimar noch einmal, dann nicht wieder gegeben; ohne Feststimmung stand das Publikum vor der erhabenen Grösse der Antike, welche nicht Jedermanns Sache war. Hatte sich Gluck mit den einfachsten harmonischen und instrumentalen Mitteln begnügt, so sollte das ganze Raffinement des modernen Orchesters in der dritten Novität „Der fliegende Holländer" zum Ausdruck kommen. Die Kritik bereitete diesem Werke die denkbar schlechteste Aufnahme: Alles sei gekünstelt und gezwungen, die bis in's Detail ausmalende Begleitung ermüdend, das wirre Spiel der Instrumente mache confus, das Geschrei der Matrosen sei unharmonisch, und beim Eintreten der Pickelflöten zur Versinnlichung der dämonischen Natur und des Sturmes glaube man, das Chaos kehre wieder. Wenn Wagner mit dem verletzendsten Dünkel die grössesten Tonmeister vor ihm wie Knaben schulmeistere, so hätte er sich von einem Rossini und Marschner belehren lassen sollen, wie man einen Sturm und das Dämonische darstellen könne, ohne die Gesetze des Schönen zu verletzen. Anerkannt wurde das grosse Duett zwischen dem Holländer und Senta, sowie der Chor der Spinnerinnen. Fischer hatte die Aufführung mit grosser Präcision geleitet. Holländer: Rudolph, Daland: Schott, Senta: Stöger, Erik: Wachtel, Mary: Gned, Steuermann: Bernard. Man hoffte, dass die erste Vorstellung auch die letzte sein würde. Erst nach einem halben Jahre wurde die Oper wiederholt und, da dieselbe auch dann missfiel, in den folgenden zehn Jahren nicht wieder gegeben.

Als die Partitur zum Holländer, ein lithographirtes „neuerdings besonders bearbeitet Exemplar", für 50 Friedrichsd'or erworben war, schrieb Wagner an Rottmayer (Mornex bei Genf, 21. Juni 1856): . . . „Die gute Aufführung des so schwierigen Lohen-

grin auf Ihrem Hoftheater hat mich sehr gefreut und grosser Sorgen überhoben. Namentlich ist mir Herr Niemann als sehr vorzüglich bezeichnet worden, was zu erfahren mir von grossem Werthe ist, da ich auf Tenoristen, wie ich sie brauche, so sehr selten rechnen kann. Ihm, sowie dem Herrn Capellmeister Fischer, dem ich gewiss ebenfalls einen grossen Theil am guten Erfolge zuzuschreiben habe, bitte ich Sie mich bestens zu empfehlen, sowie für Ihre Person meines aufrichtigen Dankes für die scenische Leitung des Werkes, die für das Ganze so ausserordentlich wichtig ist, versichert sein zu wollen." Auf eine Einladung Rottmayer's erwiederte Wagner, dass, wenn ihm dies einmal möglich gemacht werde, er sich sehr freuen würde, eine Vorstellung seiner Opern in Hannover, wo sie so gut aufgehoben schienen, zu besuchen. Fischer, welcher eine Reihe von Opern aus seinen eigenen Partituren dirigirte, wünschte auch eine Originalpartitur des Holländers zu besitzen und hatte dazu die Vermittlung Liszt's bei Wagner nachsuchen lassen. Liszt entledigte sich dieser Bitte, da Fischer, obschon ihm persönlich unbekannt, als aufrichtiger Verehrer der Wagner'schen Opern ihm von Hannover aus nachdrücklich empfohlen war, und er demselben eine Aufmerksamkeit angedeihen zu sehen wünschte. Wagner bedauerte jedoch nicht Folge leisten zu können: „Die wenigen autographirten Exemplare sind bis auf so wenige zusammengeschmolzen, dass ich ganz unmöglich eines davon entbehren kann. Ich habe die 25 Exemplare im Anfang, als kein Hahn nach dieser Oper krähte, rücksichtslos verschleudert; jetzt sind die sehr wenigen übrig gebliebenen mir natürlich von Werth. Entschuldige mich also und vertröste Ihn auf die Zeit, wo der Verlag meiner Werke soviel abgesetzt haben wird, dass die Partituren gestochen werden können (!!). Uebrigens bin ich Ihm für seine Theilnahme sehr dankbar. Dies Hannover ist ein völliges Nest für meine Partituren geworden."

Auch an Marschner trat eine Partiturfrage heran. In seinen ersten Dienstjahren waren stets die Originalpartituren seiner Opern benutzt, weil er kein Geld hatte, Abschriften machen zu lassen. Gestochen war keine einzige derselben (ebenso wenig wie die Spohr'schen), obschon er bereits 1846 Hofmeister gegenüber den Wunsch darnach, betreffend Helling und Templer, ausgesprochen hatte. Bei dieser Gelegenheit meinte er, es sei eine Narrheit von Rich. Wagner, seine drei Opern gleich in Partitur publicirt zu haben; denn er habe sicherlich von keiner derselben nur zehn Exemplare abgesetzt und statt Nutzen nur grossen Schaden für seine Arbeit geerntet; seine Opern seien ausser in Dresden fast nirgends gegeben worden und somit auch nicht ins Volk gedrungen. Sollte Marschner jetzt plötzlich Abschriften besorgen müssen, wozu er gesetzlich verpflichtet war, so reichte dazu seine Casse nicht aus; er unterzeichnete daher einen Revers, wonach seine Originalpartituren der Theaterbibliothek anheimfielen.

Neu einstudirt waren Cortez, Entführung, Waffenschmied und Templer; letztere drei in einem Monat. Niemann fand im Cortez eine seiner kräftigsten Heldenpartieen; besonders war in den ruhigen Stellen, wo er sich gesanglich sehr zu mässigen wusste, der Vortrag ausgezeichnet. Die Rolle des Alvarez hatte Wachtel zurückgewiesen, weil sie keine erste Tenorpartie sei, trotzdem beide Capellmeister sie dafür erklärten. Erst nachdem Spohr, Lachner und Dorn das gleiche Gutachten abgegeben hatten, lenkte er ein; allein zu spät, Bernard behielt dieselbe. Der Cortez war reich inscenirt, auch die elf historischen Pferde fehlten nicht. In der Entführung glänzte Wachtel als Belmonte; aber mit Fischer's Leitung war man nicht einverstanden, da bei seinem scharfen Markiren der leichte Fluss Mozart'scher Melodieen litt; auch vermisste man die discrete Begleitung, wodurch sich Marschner auszeichnete. Im Waffenschmied, dessen Titelrolle Schott reclamirt hatte, weil Staudigl dieselbe in Wien gesungen habe, gab Düffke dieselbe; Berend war vom Wirth zum Knappen avancirt, und Gey vom Ritter, den jetzt Haas gab, zum Wirth degradirt. Nach fünfjähriger Pause wurde Templer und Jüdin wieder aufgenommen. Mit jeder Aufführung steigerte sich der Beifall; die Ouvertüre wurde vor dem zweiten Act wiederholt, Niemann sang „du stolzes England" an dem einen Abend

da capo und fügte am anderen einen Vers zum Lobe des Componisten, welcher in London sehr gefeiert war (S. 181), hinzu. Der Preis gebührte Frl. Tettelbach als Rebecca, welche geradezu electrisirend wirkte und in dieser Rolle, welche so colossale Anforderungen an Umfang, Ausdauer und Kraft stellt, kaum jemals an der hiesigen Bühne übertroffen ist.

Das Opernpersonal war so vorzüglich, wie kaum an einer anderen deutschen Bühne. Niemann war der „singende Schauspieler", wie Wagner sich das Ideal eines dramatischen Sängers vorstellte. Dass ihm bei seinen grossen Heldenrollen die Einfachheit und Innigkeit des biederen Max nicht verlustig gegangen war, zeugte gleichfalls von hoher Künstlerschaft. Diese bestand eben darin, dass er sich in die vom Dichter und Componisten intendirten Affecte hineinzudenken und in der ausgeprägtesten Weise wiederzugeben vermochte. Er sang in Wiesbaden bei der Festvorstellung zur Vermählung des Prinzen Oscar von Schweden, auch in Prag; aber erst ein Gastspiel in Hamburg begründete seinen auswärtigen Ruf. Es hiess, dass der Beifall grösser gewesen sei, als bei Jenny Lind und Roger; allein dass seine Gesangskunst als Raoul Manches vermissen liess, verhehlte man sich nicht. Niemann besass die Gunst des Königs in vollem Masse. Dieser vermittelte seine gänzliche Befreiung vom preussischen Militairdienste, schenkte ihm einen Irmler'schen Flügel, bewilligte für Gastspiele die Costüme, welche von der Intendanz principiell abgeschlagen waren, und gab ihm Vorschüsse, da er in jener Zeit leichtlebig und dem Spiel ergeben war. Auch erhielt er einen neuen, zehnjährigen Contract mit 4300 Thlr. Wachtel konnte sich trotz erhöhter Gage in die Verhältnisse nicht finden. Nach Misshelligkeiten wegen einzelner Rollen begannen Streitigkeiten mit beiden Capellmeistern. Gastspiel, Vorschuss wurde ihm verweigert (letzterer aber vom Könige auf directe Eingabe bewilligt), und ein Strafzettel folgte auf den anderen. Als nun Niemann's Gehalt sehr erhöht war, fühlte er sich in seinem Künstlerehrgeiz so gekränkt, dass er von Neuem um Entlassung bat. Der König konnte sich nicht sogleich dazu entschliessen, allein die Scheidestunde rückte doch bald heran. Rudolph war ebenfalls über Niemann's Zulage verstimmt. Nicht weniger ungehalten waren aber auch alle Theaterdirectoren über die hohen Anforderungen der Gesangskünstler und suchten sich auf einer Versammlung in Dresden dagegen zu schützen. Rudolph beherrschte seine Partieen immer vollständiger; und im Verein mit Wachtel brachte er die Oper „Tell" zur vollkommenen Aufführung. Diese lockte einige hundert Bremer an, und ein Recensent, welcher den Tell in Paris gehört hatte, fand die französischen Stimmen den unserigen an Frische und Wohlklang nachstehend. Degele sang aushilfsweise den Don Juan und Heiling, wurde aber nur wenig beschäftigt. Betz genügte nicht: in der Höhe stand kein Ton fest, und die Stimme wollte sich nicht frei und klar entwickeln; auch sein Spiel liess kalt. Viel mehr als den Heerrufer, Oberthal, Melchthal und Graf im Figaro hatte er überhaupt nicht gesungen. Er wurde zum Schluss der Saison gekündigt, um später einer der ersten Barytonisten Deutschlands zu werden.

Wiederholte Erkrankungen der Nottes blieben nicht ganz ohne Einfluss auf die Stimme, aber in der Dramatik und Wärme des Gesanges war die Künstlerin unerreicht. Einige ihrer Rollen hatte Frl. Stöger übernehmen müssen, allein man vermisste bei ihr den Schmelz der Stimme. Vorzügliches leistete die Geisthardt in den lustigen Weibern, Regimentstochter und Martha. War bei ihr die Coloratur das einzige Feld, so beherrschte die Tettelbach auch den pathetischen Gesang und erhielt nun auch die Rolle der Elsa. Sie heirathete im folgenden Jahre den Gesanglehrer Caggiati, was nur unter der Bedingung zugestanden wurde, dass sie sofort entlassen werden könne, wenn die Rücksicht gegen Hof und Publikum ein Auftreten in jugendlichen Rollen verbiete. Frau Caggiati war sehr beliebt, und eine pflichttreuere, opferwilligere Sängerin hat die hannover'sche Oper kaum besessen. Reizend wie immer war die Held; „sie gleicht dem Vögelchen, das der Leimruthe entgangen, keck und lustig in den Wald

hineinsingt, zur ungetrübten Freude Aller." Der Versuch, neben der Schönchen eine erste Altistin zu gewinnen, scheiterte, denn Philomena Weiss hatte das Missgeschick, bei wiederholtem Gastspiel stets heiser zu werden. Kaum noch ausreichend waren die Stimmittel der Gned und von Düffke; allein sie entschädigten durch ihre Komik, wobei ihnen Berend, welchem man gelegentlich ein „zu viel" nachrief, zur Seite stand.

Marschner hatte in Köln den Heiling dirigirt und seine Frau die Fides und Rosine gesungen; beide unter grossen Triumphen. Nach einem Sommeraufenthalt bei der ihm befreundeten Kölnischen Familie Wendelstadt in Brühl a. Rhein, wo er öfter mit Bischoff und Hiller zusammen traf, (wie auch in den beiden folgenden Jahren), ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris für mehrere Wochen nach London (Juli). Da man in England fanatisch gegen die Zukunftsmusik eingenommen war und Marschner als Conservator des guten Alten kannte, bewillkommnete ihn „The musical World" als „den entschiedenen Feind der Zukunft und aller ihrer Radamontaden." Er wurde zum Ehrenmitgliede der Royal-Vocal-Association, des Reformclubs ernannt und dirigirte in einem Concert der Königin, wo auch die Gattin sang, seine Ouverture zum Vampyr. Dann veranstaltete der Tenorist Reichardt eine grosse Matinée in der Dudley-Gallery, wo nur Marschner'sche Compositionen mit der Primadonna der komischen Oper in Paris Frau Ugalde, Frau Marschner, Formes, Reichardt u. A. zur Aufführung kamen. Marschner selbst spielte mit Tedesco, Osborne und Benedict seine achthändig für zwei Claviere arrangirte Heiling-Ouverture und mit Molique und Piatti sein Trio. Die „London illustrated News" brachte Portrait und Lebensbeschreibung. Auf der Rückreise erfreute ihn in Köln der Männergesangverein am Vorabende seines Geburtstages mit einer Serenade.

Im Ballet schieden Kilanyi, die Damen Roth und Oehlecker aus, und engagirt wurde als Balletmeister vorübergehend Ambrosio, dann Fr. Hoffmann aus Darmstadt nebst den Tänzerinnen Wachter und Adele Grantzow aus Braunschweig. Die Presse nahm von Pas de deux und Walzer beim Gastspiel der Grantzow (1. October) keine Notiz; sie tanzte fortan mit einem Spielhonorar von 3 Thlr., und Niemand ahnte die grosse Zukunft des jungen Mädchens. Beliebt waren die Geschwister Kobler in Nationaltänzen geworden, und mit Beifall gastirte die Russin Bagdanoff. — Als am 28. August die Saison wieder eröffnet war, erwachten die bisherige „Madame" und „Demoiselle" als „Frau" und „Fräulein" und sahen sich als solche von nun an auf dem Theaterzettel abgedruckt.

Die Oper des Jahres 1858 hatte einen grossen Verlust — Wachtel ging ab. Nach seiner Abschiedsrolle als Arnold im Tell (29. April), worin er kaum übertroffen wurde, siedelte er nach Cassel über. Die Prophezeiung, dass man seinen Abgang noch lange bedauern werde, ging in Erfüllung. Von nun an stellte Niemann's Genie alle Anderen in den Schatten. Nach mehreren missglückten Gastspielen trat A. Grimminger aus Carlsruhe mit geschulter Stimme und verständigem Spiel an Wachtel's Stelle; aber die Freude sollte nicht lange dauern. Wie dereinst Holzmiller, so sehnte sich jetzt Sowade für kleine Rollen nach hier zurück; ebenfalls vergeblich. Da die Stimmmittel von Haas anfingen abzunehmen, trat für eine Saison der Bassist Uttner (1894 hier Opernregisseur) ein. Die Damen Stöger und Schönchen gingen ab, da letztere ihr Rollenfach nicht von einer neuen Altistin abhängig machen wollte. Engagirt wurde Frau Eugenie Nimbs mit mächtigem, umfangreichen Mezzosopran, aber etwas robuster Sing- und Spielweise, für erste dramatische und Altpartien. Sie sprach sogleich die Besorgniss aus, dass bei wöchentlich zwei oder drei Opern zwei erste dramatische Sängerinnen kaum genügende Beschäftigung finden würden, war auch ängstlich, mit der hochgefeierten Nottes, welche jedoch nur selten auftrat, zu alterniren. Als alte Bekannte begrüsste man einmal Frau Jagels-Roth in den Hugenotten.

Schon bald zeigten sich die Früchte von Langer's hervorragendem Talent als Chordirector. Sein Personal (33 Herren und 26 Damen) musste die a capella-Chöre im

„Nachtlager“ und „Stumme von Portici“ regelmässig wiederholen, was Jahrzehnte lang traditionell blieb. In letzterer Oper hatte Marie Seebach die Fenella übernommen. Die blonde, jugendlich anmuthige Künstlerin mit ihrem schmerzlich süssen Nachtigallenton, dem weichen, wundervoll geschulten, echt tragischen Organ hatte vom Wiener Burgtheater aus im Herbst 1856 hier gastirt und war in jeder Rolle wohl ein Dutzendmal gerufen. Marschner, welcher ausser im Dienst nie ins Theater ging, versäumte keine ihrer Vorstellungen und frohlockte, dass nun auf der hiesigen Schauspielwassersuppe wenigstens ein Fettauge, und noch dazu ein recht grosses, schwimme. Am 28. August 1857 war die Seebach in ihrer berühmtesten Rolle, als Gretchen im „Faust“ ins Engagement getreten.

Seit Jahren herrschte in der Presse eine feindselige Stimmung gegen die italienische Oper. Die alleinige Bevorzugung derselben unter König Ernst August, sowie die Abneigung Marschner's mochten diese Geschmacksrichtung mit gross gezogen haben. Als nun der „Troubadour“ in Aussicht stand, klagte man, dass auch dieser Adler dem Publikum nicht geschenkt werde. Die Oper wurde nach der ersten Aufführung geradezu zerzaust. Hier hiess es: eine eingehende Kritik dieses traurigsten Machwerks, das die Geschichte der Musik aufweisen kann, wird natürlich Niemand von uns erwarten, und von dort hallte es zurück: ein ernsthaftes Eingehen können wir uns ersparen. Hier war auf die allertrivialste Weise von der Welt der allerblödsinnigste Text componirt, und dort galt die Musik für beispiellos schal und langweilig. Dass unter Walzer- und Galopprhythmen die schauderhaftesten Geschichten erzählt würden, sei geradezu unerhört, und wenn an einzelnen Stellen der Sänger wenigstens eine schöne Stimme zur Geltung bringen könne, so würde er mit jedem anderen Gassenhauer eine gleiche Wirkung erzielen u. s. w. Manrico: Niemann, Luna: Rudolph, Leonore: Nottes, Azucena: Stöger. Das Hannover'sche Publikum machte es wie das Pariser und Londoner und zollte reichen Beifall. Wohl waren unter dem Einfluss der Kritik die ersten Vorstellungen schwach besucht, allein das Interesse nahm zu, man schwelgte in den wunderbar schönen Melodieen, ohne sich an die Tanzrhythmen zu kehren, und die Oper erhielt sich dauernd im Repertoir. Die Kritik hatte über das Ziel hinausgeschossen. Einen Italiener von specifisch deutschen Standpunkt aus zu beurtheilen, kann zu Ungerechtigkeiten führen; das erlebte Verdi auch später mit seinem Requiem, welches hie und da für weltliche Musik erklärt wurde, weil man erwartete, dass ein Italiener in derselben Weise zu seinem Gott beten würde, als der Deutsche. Wollte man im Troubadour die Disharmonie zwischen Text und Musik, und zwar mit Recht, tadeln, so hätte man sich doch auch erinnern können, dass es in Deutschland einmal eine Zeit gab, wo man von Händel's Arie aus Deborah „Ich trotze Gefahren und eile zur Schlacht“ entzückt war, trotzdem unter fortwährenden Coloraturen mit sehr zahmer Orchesterbegleitung die Schaaren der Feinde besiegt werden. Noch heute kann die in Coloraturen eingehüllte Sterbescene der Verdi'schen „Traviata“ eine grosse Wirkung ausüben, wenn die Sängerin im colorirten Gesange so sicher ist, dass sie denselben als dramatisches Mittel benutzen kann: die Prevosti kann trillernd sterben. Jene Beurtheilung des Troubadour ist wieder ein Beispiel, wie ohnmächtig die Kritik gegen das Recht des Stärkeren, des Publikums ist, welches nicht immer so dumm und schlecht ist, wie es häufig gemacht wird.

Die andere Novität war „Ilka oder die Husarenwerbung“ von Franz Doppler: eine magyarische Nationaloper in zigeunerhaft abgebrochener Form, welche in Ungarn mit grossem Beifall aufgenommen, für hier zu specifisch gefärbt war. Der Bruder des Componisten (beide vortreffliche Flötisten) leitete die Oper. Dann erschien „Diana von Solange“ von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha. Man war überrascht von dem Talent des Herzogs, in dessen Werk Jugendfrische und Naturkraft fesselten, obschon eine grössere musikalische Gestaltungskraft fehlte. Die blendend ausgestattete Oper kam unter Fischer mit der Nimbs und Niemann zur gelungenen Aufführung; v. Flotow wohnte derselben bei. Beim dritten und letzten Male war der Herzog incognito zugegen,

da der König schon seit mehreren Monaten krank war; „man ist sehr ruhig in Madrid," schrieb die Seebach an Liszt. Graf Platen und Fischer erhielten einen Orden, und das Honorar von 25 Louisd'or wurde dem Concertmeister Krämer in Gotha ausbezahlt. Als „Norma" gastirte Frau Bürde-Ney aus Dresden. — Von neu einstudirten Opern begrüsste man „Czar und Zimmermann" mit Düffke's ergötzlicher Komik. Dagegen sollte die wieder ausgegrabene „Belagerung von Corinth", in welcher Wachtel und Niemann zum letzten Male gleichzeitig auftraten, nicht zur Wiederholung gelangen; der Text gehörte zu dem von Voltaire gefürchteten Genre ennuyeux. Auch der „Vampyr" erzielte trotz Degele's guter Darstellung nicht mehr die alte Wirkung, und Marschner unterschrieb sich in einem Brief als „K. hannov. Tonsetzer und Jammerbläser". Es verdross ihn die laue Urtheilslosigkeit des Publikums; immerhin hätte er sich daran erfreuen können, Vampyr, Templer und Heiling zu gleicher Zeit auf dem Repertoir zu sehen und in diesem Jahre alle übrigen Componisten an Zahl der Aufführungen seiner Werke zu überholen.

Obwohl Marschner schon früher einmal den Entschluss gefasst hatte, der Oper ganz zu entsagen, kochte es doch in seinem alten, noch jugendfrischen Herzen, sodass er der Versuchung nicht widerstehen konnte, eine neue grosse romantische Oper, „Sangeskönig Hiarne oder das Tyrsingschwert", mit Text von W. Grothe, zu componiren. Seit Anfang November 1857 hatte er fast den ganzen Tag an der Partitur gesessen, da er mit dem Theater nicht viel mehr zu thun hatte; unter Hoffen und Zagen, denn der grösseste, und fast einzige Wunsch seines Lebens war, das Werk beenden zu können. Es drückte ihn sehr, dass er hier Niemand hatte, der für die Entstehung desselben Interesse und Verständniss zeigte, in Folge dessen er sich „namenlos elend" fühlte. Er gestand seinen Kölner Freunden, "dass er bei keinem Werke so heftige Kämpfe durchlebt habe, als bei seinem Hiarne, der ihm, wenn auch ein gut gearteter, doch ein wahrer Schmerzenssohn geworden sei. „Wenn nun aber am Ende die Welt garnichts von ihm wissen will?" Am 28. Januar 1858 war Hiarne vollendet. Gestützt auf eine einzige Zeitungsnotiz erhoffte er die erste Aufführung in Wien während der Herbstsaison, und in dieser Hoffnung wiegte er sich, wie dereinst bei Austin, in dem Glauben, dass sein Hiarne nach aller Ausspruch das schönste, kräftigste, melodiöseste und originellste seiner Werke sei. Das Frühjahr 1858 verlief für ihn noch in anderer Weise aufregend, da Frau Schuselka in Paris die Anregung zu einer dortigen Aufführung des „Vampyr" gegeben hatte und sich die undenklichste Mühe gab, dieselbe unter Director Cavalho zu Stande zu bringen. Nach monatelangen Verhandlungen zerschlug sich die Sache, da man anscheinend nichts zahlen wollte; dabei überraschte es Marschner, dass Berlioz ihm übelgesinnt war. Trotzalledem hatte er noch soviel Schaffensfreude, dass, wenn Barbier und Carré in Paris ihm ein neues Libretto mit der Zusicherung einer Aufführung in Paris und entsprechenden Einkünften anvertrauen wollten, er ernstlich mit sich zu Rathe gehen würde, ob er ihren Wünschen entsprechen könne.

Die Freude am Theater war gross. Selbst bei Mittelpreisen war die Oper oft ausverkauft, und im Abonnement konnte das nicht abonnirte Publikum nur selten einen Platz bekommen. Niemann und Marie Seebach, welche sich verlobt hatten, verbreiteten den Ruhm des Instituts über Deutschland. Als die Seebach im Friedrich-Wilhelmstädt.-Theater zu Berlin gastirte, war trotz erhöhter Preise die Casse an jedem Abend ausverkauft, und beim ersten Auftreten die königliche Loge so von Hoheiten überfüllt, dass Prinz Friedrich Wilhelm und Gemahlin wieder umkehren mussten. Der Kritiker Kalisch bedauerte mit den Theaterfreunden Berlin's, dass eine so eminente Capacität in einer kleinen deutschen Hauptstadt ihre besten Jugendkräfte vernutzen müsse. Auf diese Arroganz gab der Courier die Antwort: „Berlin fühlt, dass seine erste Stellung in Theaterangelegenheiten schwindet. Das Hannover'sche Hoftheater hat in dieser Hinsicht ihm schon längst den Rang abgelaufen." Im Juli lernten Niemann und Braut R. Wagner in Zürich kennen und fanden Gnade vor ihm, wie v. Bülow sich ausdrückt. Als die

Saison zu Ende war, klagte man wohl über den häufigen Urlaub der besten Kräfte, manche Einseitigkeit im Opernrepertoir und über die wenig gelungenen Aufführungen Mozart'scher Opern, gegenüber den vortrefflichen der Wagner'schen. Trotz alledem war man überzeugt, dass Graf Platen vom besten Willen beseelt sei und da, wo er könne, das Beste zu leisten wisse; man hatte volles Vertrauen zu seinem Wollen und seiner Einsicht.

Im Vordergrunde des Jahres 1859 standen wichtige Capellmeisterfragen. Fischer hatte einen Ruf nach Prag und Wiesbaden erhalten, und die bei der ersten Berufung befürwortete lebenslängliche Anstellung wurde nach der zweiten mit 2000 Thlr. Gehalt bewilligt, wobei für den Intendanten ein ministerielles Monitum abfiel, dass der Geldpunkt nicht besprochen sei, bevor die Sache vor den König gelangte. Fischer hatte somit nach sechsjähriger Dienstzeit Alles erreicht, was Marschner erst nach zwanzig Jahre langem Bemühen zu Theil geworden war!! Ende Januar erkrankte Fischer an einem Brustleiden, welches von vorn herein eine längere Enthaltung vom Dienste in Aussicht stellte. Nachdem Abt aus Braunschweig einmal den Propheten dirigirt hatte, berief man im März zur Aushülfe den Capellmeister Bernhard Scholz, welcher sich verpflichtete, zunächst bis 1. Juni alle ihm übergebenen Opern gegen ein monatliches Honorar von 100 Thlr. zu leiten. Scholz, gebürtig aus Mainz, war damals 24 Jahre alt, bereits Lehrer der Theorie am Conservatorium in München, dann Capellmeister in Zürich, Nürnberg gewesen und galt als gediegener, vielseitig gebildeter Musiker. Er dirigirte zuerst „Die weisse Dame". Um zu einem Definitivum zu gelangen, schlug die Intendanz vor, Marschner zu pensioniren, da derselbe in vorgerücktem Alter stehe, Opern wie Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten, Prophet zu dirigiren abgelehnt und italienische Opern, weil seinem Geschmack zuwider, nie zur Geltung gebracht habe. Der König genehmigte den Schritt, war auch bereit, dem Hofcapellmeister wegen seiner ausgezeichneten Stellung, die er in der musikalischen Welt als Tondichter einnähme, den Titel eines General-Musikdirectors zu verleihen. Der König liess dabei eine echte Künstlernatur hervortreten: „Dafür wünsche ich aber, dass Marschner, insofern es ihm nicht zu lästig sein wird, ohne weitere Vergütung, solange seine Kräfte es zulassen, die Weber'schen Opern und seine eigenen dirigire, da die Tempi der ersteren ihm aus der Zeit, wo er als Concertleiter zu Dresden unter dem unsterblichen deutschen Componisten wirkte, gleichsam zur zweiten Natur geworden und dadurch dem jüngeren Capellmeister in lauterster Reinheit vererbt werden können; und Gleiches würde dann bei seinen eigenen Compositionen der Fall sein." Marschner war noch geistesfrisch, wie sein um diese Zeit bei Beginn des französisch-österreichischen Krieges componirtes „Kriegslied gegen die Wälschen" von Arndt, sowie die Neueinstudirung von Fidelio und Puritaner bewiesen. Scholz erzählt in seinen althannoverschen Erinnerungen („Musikalisches und Persönliches" 1899), dass er die Puritaner als erste Oper unter Marschner's Leitung gehört habe und von dem Klang des Orchesters, seiner Präcision und der Feinheit und Elasticität im Begleiten geradezu überrascht gewesen sei. Marschner weigerte sich anfangs, um seine Pensionirung einzukommen, da er sich kräftig genug fühle und seine pecuniären Verhältnisse wesentlich leiden würden; diese waren der Art, dass von den 2000 Thlr. seines Gehalts jährlich 230 für Steuer und Wittwenkasse und jährlich 300 Thlr. für Schulden von zwei seiner Kinder abgingen. Schliesslich willigte er ein.

Marschner wurde am 16. August 1859 pensionirt. Man ertheilte dem General-Musikdirector die „Befugniss, seine eigenen Opern zu dirigiren", sah aber von Weber's Opern ab, wie denn überhaupt die Intendanz seine Direction für die Folge nicht für wünschenswerth gehalten hatte. Die Pensionirung betrug für die nächsten fünf Jahre 1600, dann 1400 Thlr., ein Satz, welcher bei Hofdienern erst nach 45jähriger Dienstzeit üblich war. Ein früheres Darlehn von 300 Thlr. wurde ihm für die dem Theater überwiesenen Partituren seiner Opern erlassen. Die öffentliche Meinung nahm

die Pensionirung mit tiefem Bedauern auf; allein man zollte dem Könige doch Dank für die Befugnis der Direction eigener Opern, und dass Marschner der aufreibenden Thätigkeit eines Dirigenten enthoben wäre, da seine Stellung zur Intendanz in vieler Beziehung eine verschobene sei. Man hob hervor, dass derselbe um das hannoversche Theater die ausserordentlichsten Verdienste habe und der grosse Ruf desselben wesentlich ihm zu verdanken sei. Wenige Tage darauf wurde er von der philharmonischen Gesellschaft in London zum Ehrenmitgliede ernannt. Im folgenden Monat luden die Directoren der Academy of music in Newyork (Ullmann und Strakosch) ihn ein, seinen Heiling und Templer dort in italienischer Sprache in Scene zu setzen und sich an die Spitze eines neuen, grossen Instituts für Concerte in Newyork, Boston und Philadelphia unter dem Namen „Marschner Philharmonic“ zu stellen. In der Voraussetzung der Annahme waren bereits Einladungen an fremde Künstler, wie Clara Schumann, ergangen; allein die Krankheit seines Sohnes machte einen Strich durch die Rechnung. Nach der Pensionirung hatte Marschner nur selten Gelegenheit, von obiger Befugniss des Dirigirens Gebrauch zu machen. Als er am 25. October, am Tage von Spohr's Leichenbegängniss, den Heiling leitete, regnete es bei seinem Erscheinen Blumen und Kränze, und neben dem Pulte fand er auf weissem Atlaskissen einen prachtvollen silbernen, mit Steinen besetzten Dirigentenstab.

An Marschner's Pensionirungstage wurde Scholz angestellt. Die erste Novität, welche er brachte, war „Die Verlobung bei der Laterne“, womit Offenbach's Operette ihren Einzug hielt. Die gefällige Musik und Berend als frischer Peter hatten Erfolg, allein das Werk hielt sich nicht lange. Am Schluss der Saison verlor die Oper noch beide lyrische Tenoristen und den ersten Barytonisten. Grimminger hatte die Forderung erhoben, auch einzelne Rollen von Niemann zu singen, was jedoch der König ablehnte; er ging in Folge dessen ab und creirte noch in demselben Jahre an der Wiener Hofoper die Rolle des Tannhäuser. Rudolph war unzufrieden, dass ihm nicht die gleiche Gage wie Niemann bewilligt wurde und ging ebenfalls an die Hofoper in Wien. Auch Bernard, welcher sieben Jahre lang sehr beliebt gewesen war, schied aus. Nach der Entlassung jagte obendrein noch Frau Nimbs wegen ihrer unbehaglichen Stellung neben der Nottes; sie hatte den Hofschauspieler Michaelis geheirathet und beruhigte sich.

Niemann's reizbares Temperament musste sich von Zeit zu Zeit Luft machen. Von weicher Empfindung hatte ihn das als officiöses Organ der Intendanz geltende „Tageblatt“ geschildert, als er beim ersten Erscheinen des wiedergenesenen Königs im Theater sich tief bewegt dem Chorpersonal beim Einstimmen der Hymne angeschlossen habe. Vor nicht langer Zeit hatte er Director, Regisseur und einen Marstallsbeamten beleidigt; jetzt machte er gegen die Intendanz Front. Der Herzog von Coburg hatte nach Aufführung seiner Oper während eines Soupers bei der Seebach Niemann ersucht, einmal in Coburg zu singen, was dieser versprochen haben sollte. Als dann der Herzog brieflich daran erinnerte, erfolgte keine Antwort; erst durch Vermittlung der Intendanz liess er sagen, für die ihm angebotene Bagatelle in Coburg nicht singen zu können. Die Intendanz berichtete möglichst wortgetreu, worauf Niemann gegen Graf Platen eine Klage wegen Ehrenbeleidigung erhob. Dieselbe wurde abgewiesen, in Folge dessen er mit seiner Braut auf den Abschied drang. Das Tageblatt meinte, man solle Beide nur ziehen lassen und beschuldigte Kritik und Publikum, in ihren Vergötterungen nicht Mass gehalten zu haben. Das war die Meinung des Intendanten, welcher Niemann und die Seebach als Lieblinge des Königs nicht leiden konnte. Dagegen erwiderte der Courier, dass das Künstlerpaar, welches gegen 10000 Thlr. Gage, also etwa so viel wie drei Minister, bezöge, nicht von der Kritik, sondern von anderer Seite verzogen sei. Eine gewisse Schuld treffe auch die Intendanz; wenn diese das Publikum mehr durch die Sache selbst, als durch einzelne brillante Persönlichkeiten fessele, würde sie keine übermüthigen Mitglieder heranziehen. Die Differenzen wurden ausgeglichen. Niemann zeigte seine bevor-

stehende Heirath an und bat um eine dahin gehende Contractsänderung, dass die für ihn bis jetzt gesammelten hannoverschen Staatspapiere und Gelder (ein Theil der Gage, welche er jährlich stehen lassen musste, um als Reservefond anzuwachsen) an ihn ausbezahlt würden. Die Entscheidung darüber erfolgte erst im nächsten Jahre. Am 31. Mai fand seine Vermählung statt.

Es begann die Suche nach neuen Kräften, und Intendant, Director, beide Capellmeister gingen auf Reisen. Als erster lyrischer Tenor wurde Franz Nachbaur, ein Anfänger mit schönem, sympathischen Organ und guter Schule, und als zweiter Seyffart engagirt; der Bassist Klein trat Schott zur Seite. Alle diese Kräfte genügten nicht für eine Bühne ersten Ranges. Als Barytonisten nahm man L. Zottmayr in Aussicht, welcher vor der Hand noch für Hamburg verpflichtet, auch von der Berliner Hofoper umworben war. Nach seinem Gastspiel in Lucrezia und Tell hielt man für ihn die Stelle frei und behalf sich mit Degele, welcher unter Fischer's Anleitung Fortschritte gemacht hatte. Niemann sang jetzt zum ersten Mal den Joseph (16. September); eine neue hervorragende Leistung, indem er die Partie in ihrer einfachen Schönheit durch Innigkeit im Gesange und edles Spiel zur vollsten Geltung brachte. Wieder kam einmal ein Extrazug mit Bremern zum Tannhäuser heran.

Wagner hatte der Intendanz seinen „Rienzi" durch Rottmayer angeboten (Paris, 18. Januar 1858). „Bevor diejenigen meiner Opern, welche meiner besonderen Richtung angehören, nicht dem Publikum zugänglich gemacht waren, verhinderte ich es, meine Oper „Rienzi" — als zum Theil einer früheren Richtung von mir angehörend — aufführen zu lassen. Gegenwärtig sind mir nun diese Gründe entschwunden, und es liegt mir daran, dass ehe ich (was künftigen Winter geschehen soll) mit einem neuen Werke vor das Publikum trete, dieses ältere auf dem Repertoir unserer Theater seine Stellung erhalten habe. Im Februar findet in Dresden und Weimar zugleich die Aufführung des Rienzi statt. Da in Hannover meine Opern mir so bedeutende Freunde erworben haben, wende ich mich nun zunächst auch dahin, mit dem Wunsche, es möge der hohen Intendanz, an welche ich Sie dies zu vermitteln bitte, nicht ungelegen sein, sofort meine Oper Rienzi zur Aufführung zu bestimmen, wobei ich Sie darauf aufmerksam mache, dass Sie leicht aus Dresden erfahren könnten, wie ich Ihnen hiermit für den glänzenden Effect und die schnelle Wirkung auf das Publikum mein populärstes Werk anbiete . . . Da mir daran liegt, dass der Rienzi an den Theatern, die sich dazu entschliessen, schnell in Angriff genommen werde, erlaube ich mir — für den Fall des Entsprechens — sogleich die Bestellung der Partitur von Dresden beizulegen und ersuche die hohe Intendanz, sobald sie von dieser Anweisung Gebrauch macht, ein Honorar von 50 Friedrichsd'or — wie für meine anderen Opern — mir sofort unter meiner Adresse nach Paris zuschicken lassen zu wollen, wo ich bis Ende nächster Woche zu verweilen gedenke . . . . Herrn Kapellmeister Fischer, der mir auf einen Brief halb und halb verdriesslichen Inhalts nicht geantwortet hat, bitte ich Sie mich bestens zu empfehlen und ihn darauf aufmerksam zu machen, dass die in Dresden bereit liegende Partitur für die Aufführung mit grösseren Kürzungen bereits eingerichtet ist, und ausserdem Liszt's Verfahren mit dieser Oper in Weimar jedenfalls alle Schwierigkeiten daraus entfernen wird. Herrn Niemann bitte ich ebenfalls bestens zu grüssen und ihm zu sagen, dass es ihm hoffentlich nicht unlieb sein werde, durch die Partie des Rienzi sein Repertoir um eine bedeutende und äusserst dankbare Leistung zu bereichern."

Man antwortete, dass in dieser Saison die Aufführung des Rienzi nicht mehr möglich sei, liess aber im November 1858 die Partitur kommen. Wagner begriff Liszt gegenüber die Verzögerung der Honorarsendung nicht, bis er dann erfahren hatte, dass „Niemann, nachdem er Tichatschek im Rienzi gehört, sich nicht getraue, die Partie mit gleicher Stimm-Ausdauer durchzuführen. Somit — aufgegeben". Diesem Gerede in Betreff Niemann's, welcher der Dresdener Vorstellung beigewohnt hatte, steht die That-

sache gegenüber, dass derselbe im folgenden Februar „mit einer wahrhaft begeisterten Liebe den Rienzi studirte", wie seine Braut ebenfalls an Liszt mittheilte. Die Geldfrage veranlasste Wagner zu einem erneuten Schreiben an Rottmayer (22. December, Venedig, Canale Grande, Palazzo Giustiniani, Campiello Squillini): „Bereits seit einiger Zeit ist mir aus Dresden gemeldet worden, dass die hohe Intendanz des Königlichen Hoftheaters in Hannover von dort die Partitur meiner Oper Rienzi bezogen und sogar in Dresden selbst Auftrag zur eiligen Copie von Stimmen gegeben hat. Da ich hieraus ersehe, dass Sie die Hindernisse der Annahme dieser Oper für beseitigt erachten, so wünschte ich dringend, dass Sie die hohe Intendanz veranlassten, auch einer Bitte meinerseits nachzukommen, die ich Herrn Niemann vor einiger Zeit schon sehr angelegentlich zur Befürwortung empfahl. Ich mache kein Geheimniss daraus, dass ich nur von dem Einkommen für meine Opern lebe und gegenwärtig ganz besonders in die Nothwendigkeit versetzt bin, jene Einnahmen mir pünktlich zufliessen zu lassen, sobald ich überhaupt darauf zu rechnen Grund habe. Ich ersuche Sie demnach, die umgehende Zusendung des Honorars für meine Oper Rienzi mir auszuwirken. Ich habe durch Mittheilung an Herrn Niemann vor längerer Zeit bereits auch für diese Oper 50 Friedrichsd'or beansprucht, lege Ihnen aber an das Herz, dem geehrten Herrn Intendanten davon Nachricht zu geben, dass es mich ganz ungemein und namentlich auch für die Zukunft verbinden würde, wenn er diesmal diesem Honorar noch etwas zulegte und erkläre, eine reichliche Verstärkung der genannten Summe als ein Geschenk Seiner Majestät des Königs betrachten zu wollen, für das ich mich besonders dankbar zu bezeugen nicht unterlassen würde. Für alle Fälle erwarte ich die Zusendung sofort und bitte Sie, dem Cassirer den Auftrag geben zu wollen, 20 Friedrichsd'or von der mir bestimmten Summe an meine Frau, Madame Minna Wagner, No. 9, Marienstrasse, Dresden, das Uebrige aber an mich selbst nach Venedig adressiren zu wollen. Schliesslich versichere ich Ihnen nochmals, dass Sie durch eindringliche Empfehlung meines Wunsches und schnelle Erfüllung meiner Bitte mich ausserordentlich verbinden würden."

Das Honorar wurde einem Wiener Bankier zur Zahlung aufgegeben und Wagner davon telegraphisch benachrichtigt. Da die Depesche über die Grösse des Honorars in Ungewissheit liess, stellte Wagner am 5. Januar 1859 folgende Quittung aus: „Einhundert Friedrichsd'or als Honorar und besondere Gratification für meine Oper Rienzi durch die hohe Intendanz des Königlichen Hoftheaters in Hannover erhalten zu haben, bezeuge ich hierdurch mit grössestem Danke." Diese Quittung legte Wagner einem Briefe an Rottmayer (Venedig, 6. Januar) bei: „Am 1. Januar fasste ich den Entschluss, den Glücksstern dieses Jahres durch Gewalt zu einem günstigen Omen für mich zu zwingen. Ich schrieb die beifolgende Quittung nebst Datum. Mit dem Datum habe ich's gut getroffen; Ihre geneigte Mittheilung lässt mich auch über die Möglichkeit, die aufgezeichnete Ziffer noch verwirklicht zu sehen, in angenehmer Ungewissheit. Bitte, stellen Sie dem hochverehrten Herrn Intendanten recht eindringlich vor, wie nöthig es sei, dass er durch eine warme Empfehlung meiner Bitte an Seine Majestät mein Omen zur Wahrheit mache; denn ich brauche ungewöhnlich gute und freie Stimmung, um mein neues Werk „Tristan und Isolde" zu vollenden, welches ich im Herbst Ihnen zur Aufführung anbieten werde. Bis dahin hoffe ich bestimmt wieder nach Deutschland kommen zu können und verspreche Ihrer hohen Intendanz, sobald sie es nur wünscht, mich dann in Hannover einzufinden, um an der Aufführung meiner neuen Oper (für die ich mir namentlich durch Freund Niemann — trotz seines jetzigen unfreundlichen Benehmens gegen mich — besonders viel bei Ihnen verspreche) mich persönlich zu betheiligen und zugleich meinen Dank für die erwartete gütige und erfolgreiche Fürsprache abzustatten. Aber eben bis dahin gilt es, mir das Leben leicht zu machen; dann — helf' ich mir schon selbst wieder weiter! Entschuldigen Sie meine gute Laune und das Hoffnungsreiche meiner Stimmung. Zugleich aber nehmen Sie auch meinen besten Dank für die freundliche Besorgung meiner letzten

Bitte. Zweifeln Sie auch nicht, dass sich der Rienzi ganz vortrefflich bei Ihnen aufführen wird; wenn mir Herr Niemann noch eine besondere Veranlassung dazu giebt, theile ich mich ihm über die Aufführung dieser Rolle, der — unter uns gesagt! — doch auch erst noch volle Gerechtigkeit wiederfahren soll, ausführlicher mit."

Wagner's Quittung über 100 Friedrichsd'or wurde nicht angenommen und ein neues Formular ihm in Paris durch einen Beamten der dortigen hannoverschen Gesandtschaft (Nov.) vorgelegt. Dieser berichtete, dass Wagner beim Unterschreiben mit sehr bewegter Stimme gesagt habe, er hätte nicht gehofft, auf so trockene Weise zur Ausstellung der Quittung veranlasst zu werden. Er habe mit den 100 Friedrichsd'or einen Scherz gemacht, fest hoffend auf die Ritterlichkeit des Grafen Platen, der, wenn seine Oper gegeben sein würde, dem Könige ihn zu einer ausserordentlichen Honorirung würde haben empfehlen können, da er wisse, dass der König seine Opern liebe, dass sie schönes Geld einbrächten und in Hannover sehr gut gegeben würden. In Zukunft werde er sich nach dem Vorgange richten und sich nicht wieder auf die Ritterlichkeit des Intendanten verlassen.

Am 11. December kam „Rienzi", durch Fischer's Krankheit verzögert, zur ersten Aufführung. Dieselbe war eine durchaus gelungene. Niemann wahrte sich bis zum Schluss den vollen Klang der Stimme; Vortrag und meisterhafte Darstellung rissen zu wiederholtem, rauschendem Beifall hin. Irene: Caggiati, Steffano Colonna: Schott, Adriano: Frau Nimbs, Paolo Orsini: Degele, Legat: Klein, Römische Bürger: Nachbaur und Haas, Friedensbote: Held. Rottmayer wurde als ausgezeichneter Comparsendirector gelobt, allein man vermisste in ihm den durchgebildeten Künstler; so wurde in der Costumfrage bemängelt, dass Rienzi einen dunklen Talar mit Spitzenkragen und Spitzenmanschetten aus der Zeit der Reformation trage. Beide Berichterstatter waren der Ansicht, dass Wagner, wenn er sich streng an die Eigenartigkeit seiner Natur halten wollte, nach dem Rienzi gezwungen war, auf einen anderen Standpunkt zu gelangen; der Rienzi musste ihm klar machen, dass er mit einer rein musikalischen Wirkung nichts erzielen würde, denn dazu sei seine Erfindung nicht reich genug. Was er in dieser Oper in geschlossener melodischer Form geleistet habe, sei fast durchweg, wenige Stellen ausgenommen, haltlos, Manches sogar trivial. Anerkannt wurde die sehr geschickte Verarbeitung des Textes. — Da kurz vor der Aufführung Joachim den Titel eines Concertdirectors erhalten hatte, beantragte die Intendanz für Fischer den eines Hofcapellmeisters. Es sollte ihr nicht gelingen; ebensowenig glückte es, für ihn eine Beihülfe zu den Kosten seiner Krankheit zu erhalten, da erst vor Kurzem sein Gehalt erhöht war.

Das Ballet wirkte nur ausnahmsweise selbständig und konnte sich insofern mit dem der kleineren Nachbarbühne in Braunschweig, wo mehrere Winter hindurch sog. italienische Ballets sehr beliebt waren, nicht messen. Allein Hoffmann brachte doch ein eigenes Werk „Ein Traum im Orient" heraus und studirte „Gisella" neu ein. Als Tänzer trat Polletin hinzu, und Frl. Kobler hatte als erste Tänzerin die Rollen der Gisella und Aebtissin in „Robert der Teufel" inne. Endlich fand auch die Grantzow eine besondere Anerkennung, als sie beim Gastspiel der Fleury von der grossen Oper in Paris und des Balletmeisters Saint-Léon in seinen Ballets Saltarello und Kobold ihre französische Kollegin überflügelte. Ausserdem tanzten Marie Taglioni und Charles (sollte wohl heissen Carl) Müller von der Berliner Hofoper ein Pas de deux aus dem „Corsar", eine Seguidilla und Scene aus „Saltarello". Der Ruf der Taglioni übte seine Zauberkraft aus; ihre Virtuosität, Sicherheit und Leichtigkeit waren ausserordentlich. Aber im Allgemeinen schienen beide Künstler dem damaligen Geschmack zu huldigen, welcher sich mehr durch Kraft und Gewandheit, als durch Adel und Anmuth der Bewegungen auszeichnete.

Als Gruss des Jahres 1860 an Rich. Wagner erschien im Courier ein schwärmerischer Artikel „Zukunft oder Gegenwart", in welchem es u. A. hiess: „Möge es ihm auf fremder Erde ein Trost sein, dass wir ihn diesseits des Rheins nicht den Marat, sondern den Messias der Musik heissen! Nichts wünschen wir dem armen Verbannten

so sehr, als dass es ihm vergönnt sein möge, seine unsterblichen Werke hier zu hören und zu sehen! Hier am Hoflager des edlen, kunstsinnigen und künstlerisch begabten Königs Georg V., welcher mit seiner ganzen Umgebung der Aufführung Wagner'scher Productionen stets beiwohnt, — hier, dem Sitze eines der ersten Orchester der Welt, unter Leitung des unermüdlichen, hochbegabten Fischer und eines grossen Opernchors, der nicht übertroffen werden kann, und hier, wo allein nur in der Person Niemann's er einen Repräsentanten seiner geschaffenen Helden findet! Albert Niemann ist allein nur das Bild eines von Gott gesandten, stahlgerüsteten Ritters, eines Lohengrin. Niemann allein kann nur mit seinen grossartigen Mitteln, mit seiner vollendeten Sangesweise triumphiren über die Minnesänger auf der Wartburg, und nur vor einer Erscheinung wie die des Niemann-Rienzi weicht das wüthende Volk zurück in den Strassen Roms! Ein Alb. Niemann wird vielleicht alle 100 Jahre, vielleicht zum zweiten Male nie geboren!"

Um dieselbe Zeit mag Wagner über die hiesige Aufführung des Rienzi Nachricht erhalten haben, womit sein Missgeschick mit „Tristan und Isolde" zusammenfiel. Die neue, der Grossherzogin von Baden gewidmete Oper hatte im December 1859 in Carlsruhe zur Aufführung kommen sollen, wurde aber wegen der Sängerin der Isolde aufgegeben, und ein darauf folgendes Angebot in Wien schlug fehl. Da richtete Wagner seine Blicke nach Hannover und schrieb (Paris, 16 rue Newton, 27. Januar 1860) an Graf Platen: „Nach den schönen Erfolgen, welche auf dem Ihrer Leitung unterstehenden königlichen Hoftheater, namentlich auch durch die vortreffliche Verwendung der schönen Kunstmittel dieser Bühne, meine Opern erlebt haben, darf ich es vielleicht an der Zeit halten, Ew. Excellenz Theilnahme für den Autor jener Werke zur Ermöglichung weiterer Erfolge in Anspruch zu nehmen, die ich gern als gemeinschaftliche anzusehen wünschte. Es handelt sich mir um eine erste Aufführung meines neuesten Werkes „Tristan und Isolde". Ich hatte diese — für Deutschland zuletzt dem kaiserlichen Hoftheater in Wien angeboten, jedoch nur unter Bedingungen, von denen dieses Theater für den Augenblick nicht alle zu erfüllen sich im Stande befindet. Ich gestatte mir daher diese Bedingungen Ew. Excellenz geneigter Prüfung vorzulegen. Ich verlange erstlich, dass sowohl der zur Direction der Oper bestimmte Kapellmeister als die Sänger der beiden Hauptpartieen gegen Ende Mai d. J. nach Paris beordert werden, um der dort von mir persönlich zu leitenden ersten Aufführung beizuwohnen und meine Intentionen dafür genau kennen zu lernen. Da ich zur Ermöglichung dieser Aufführung in Paris bereits auf die Mitwirkung des ausgezeichneten Sängers Niemann rechne, wird, so hoffe ich, diese Bedingung wohl keinen bedeutenden Anstand finden. Dagegen musste ich mir von Wien die sofortige Auszahlung des dort gegen mich üblich gewordenen Honorars von 5000 Francs des Weiteren ausbedingen; und es scheint, dass dies im Augenblicke nicht thunlich war. Dennoch habe ich auf die Erfüllung dieser Forderung zu halten, da ich soeben mich hier in ein Unternehmen eingelassen habe, welches meinerseits die grössesten Opfer kostet. Um an die Erreichung meines eigentlichen Zieles, eine erste Aufführung des Tristan unter meiner persönlichen Leitung (was mir jetzt nur noch in Paris möglich bleibt) zu gelangen, hatte ich eine Reihe von Concerten nöthig, die — mitten in der Saison — nur durch ungemeine Kosten zu bewerkstelligen waren, da ich nichts sparen durfte, um ihnen die reichste künstlerische Ausstattung zuzuwenden. Hierzu wollte ich dann auch das Wiener Honorar für meine neue Oper verwenden. Die abschlägige Antwort von dort bringt mich nun in die Lage, diesen ausserordentlichen Schritt zu thun, um Ew. Excellenz für das königliche Hoftheater von Hannover unter denselben Bedingungen mein Werk anzubieten. Ich konnte auf kein anderes Theater verfallen, als das unter Ihrer Intendanz stehende, namentlich auch, weil zu meiner grössesten und schmeichelhaftesten Befriedigung ich von dem allergnädigsten Wohlwollen und der grossherzigen Liberalität vernommen, welche Seine Majestät der König Georg V. meinen Werken zuzuwenden geruht. Somit wage ich an Ew. Excellenz die Bitte, meine Wünsche mit Ihrer mächtigen Empfehlung

Seiner Majestät gütigst mittheilen zu wollen. Sollte ein günstiger Erfolg sich herausstellen, so würde ich dadurch für alle Zeiten Seiner Majestät als meinen huldreichen Protector, sowie Ew. Excellenz als meinen wohlgeneigten Gönner mich tief verpflichtet fühlen. Mit dieser Gesinnung und dem Ausdruck meiner tiefsten Verehrung verharre ich Ew. Excellenz unterthänigster Diener Richard Wagner."

Graf Platen antwortete, dass der König die Bedingungen nicht annehmen und nur das Honorar wie für die früheren Opern geben könne, welches bereits die sonst hier übliche Form überschreite; auch könnten Capellmeister und die ersten Mitglieder zu jener Zeit nicht entbehrt werden. Als Wagner dann im Herbst 1860 zur Einstudirung des Tannhäuser in Paris mit Niemann zusammen war und auch damals noch nicht wusste, wo sein Tristan das Licht der Welt erblicken würde, meinte er Liszt gegenüber, dass die Geburt des Tristan doch wohl am leichtesten werden würde, wenn er die Entbindung dem König von Hannover anvertraue; Niemann behaupte, der König würde jeden Sänger und jede Sängerin sofort engagiren lassen, welche zu einer Mustervorstellung in Hannover nöthig seien. Liberal und splendid in Kunstpassionen scheine der König zu sein; hoffentlich finde derselbe in seiner politischen Lage kein Obstacle. Liszt hielt Hannover für ein gutgewähltes Terrain; der König bezeuge sich splendid für sein Theater und würde, wenn ihm die Sache von dem gehörigen Standpunkt aus dargestellt werde, voraussichtlich alle Anforderungen erfüllen. Er selbst könne nichts dazu thun, da er dem besonderen Einfluss einiger seiner „Freunde" eine entschieden ausgesprochene Missgunst des Königs verdanke; aber Niemann werde gewiss alles aufbieten, um den Tristan zur scenischen Entbindung zu bringen. Wagner bemühte sich jedoch nicht weiter.

Auf den jugendfrischen Rienzi folgte des gealterten Meyerbeer's „Dinorah", welche mit so grosser Reclame in die Welt gesetzt war, dass Intendant, Baumeister und Theatersecretair zur Aufführung nach Paris reisten. Die Enttäuschung war hier gross; für ein verrücktes Viehmädchen mit seiner Ziege konnte man sich nicht begeistern, und ausser einigen gefälligen, aber seichten Melodieen wurde nur die Kunst der Instrumentation anerkannt. Frl. Geisthardt sang die Dinorah meisterhaft, und Niemann als Sackpfeifer wusste sich in das ihm bis dahin fremde Gebiet gut zu finden. — Es war gewiss ein Wagniss von Scholz, den seit 21 Jahren nicht gegebenen und fast überall vom Repertoir verschwundenen „Tancred" neu einzustudiren, allein die Oper fand mit Frau Michaelis-Nimbs in der Titelrolle grossen Beifall; nur Nachbaur liess zu wünschen übrig. Einige Wochen später brachte Scholz „Jessonda" mit der Caggiati und Geisthardt. Den Nadori sang M. Zottmayr, ein Bruder des erwähnten Barytonisten, und wurde trotz seines Nasaltons für erste lyrische Partieen engagirt.

Niemann, welcher auf sein vorigjähriges Gesuch um Auszahlung der Staatspapiere eine abschlägige Antwort erhalten hatte (Februar), weigerte sich nun fortdauernd zu singen, und zwar wegen bedeutender geistiger Indisposition. Die Theatercasse hatte in Folge dessen ein beträchtliches Minus, sodass man die Gage einstweilen zurückbehielt. Als auf königlichen Befehl „Lohengrin" angesetzt war, wurde seine Antwort, dass er singen werde, falls ihm dieser Befehl durch eine andere Mittelsperson als durch die Intendanz zuginge, nicht acceptirt; Niemann hielt die Probe ab, und seine Gage wurde wieder ausbezahlt. Bei der Aufführung am 18. März empfing das Publikum ihn kalt. Im ersten Zwischenact sah Niemann den Capellmeister Scholz hinter den Coulissen stehen, mit dem Hut auf dem Kopf. Da ihm früher wegen einer gleichen Toilette vom Regisseur ein Monitum ertheilt war, liess er Scholz durch den Inspicienten auffordern, den Hut abzunehmen. Dieser weigerte sich, da er darüber eine gesetzliche Bestimmung nicht kenne. Niemann forderte ihn dann selbst dazu auf und riss mit unziemlichen Bemerkungen den Hut vom Kopf des Capellmeisters. Derselbe reichte eine gerichtliche Klage ein. Im öffentlichen Termine vor dem Obergericht behauptete Scholz in Uebereinstimmung mit der Intendanz, Vorgesetzter der Sänger zu sein, was von Niemann und

den als Zeugen geladenen Gey und Schott bestritten wurde. Das Gericht verurtheilte Niemann zu sechs Wochen Gefängniss und Abbitte, worauf derselbe Berufung einlegte, auch wiederholt um Entlassung bat. Der Andrang des Publikums war so gross gewesen, dass für den zweiten Termin das Local des Schwurgerichts gewählt wurde. Man nahm einige mildernde Gründe an, namentlich, dass ein Capellmeister kein Vorgesetzter der Sänger sei, wie sich nach den Erkundigungen bei einem halben Dutzend von Hoftheatern herausgestellt hatte, dass daher ein solcher von Seiten des Opernpersonals keine besondere Achtung beanspruchen könne. Die Strafe wurde auf vier Wochen Gefängniss ermässigt, und der König liess dem Rechtsspruch gegen seinen Liebling freien Lauf. Wie dereinst die Kampfeslust den Schlosserlehrling Niemann, so brachte sie jetzt den grossen Sänger hinter Schloss und Riegel; er wanderte am 28. April in das Gefangenhaus am Cleverthore. Es soll hinter den Gittern ganz lustig zugegangen sein, und das vorübergehende Publikum frohlockte, wenn es aus dem dumpfen Kerkerloch die Troubadour-Arie singen hörte. Durch die Gnade des Königs wurden acht Tage der Haft erlassen, und am 19. Mai war Niemann frei. Nicht er allein hatte erklärt, während der Gerichtsverhandlungen nicht singen zu können; auch seine Frau war nicht in der Gemüthsstimmung aufzutreten und erhielt Urlaub. Sie rettete ihrem Gatten eine grosse Conventionalstrafe, weil dieser ein in Königsberg abgeschlossenes Gastspiel nicht antreten konnte, indem sie in den Contract eintrat. Am Geburtstage des Königs erschien Niemann zum ersten Male wieder als Rienzi, empfangen mit nicht endenwollendem Applaus. Die bisher jährlich von ihm deponirten Gelder von 2500 Thaler wurden ihm nun zu freier Verfügung ausgehändigt.

Dieselbe Woche brachte noch zwei interessante Opernabende. Mit selten schöner Sopranstimme, frisch wie der Ton der Lerche, gastirte ein 21jähriges Mädchen von der Schweriner Bühne, Asminde Ubrich als Regimentstochter (24. Mai), Baronin im Wildschütz und Zerline im Don Juan. Die Künstlerin beherrschte ihre kräftige, umfangreiche, in allen Lagen gleichmässige und höchst sympathische Stimme mit einer naiven Unbefangenheit und Sicherheit, wennschon man die spielende Leichtigkeit der Geisthardt, welche sie ersetzen sollte, vermisste. Anmuth lag in ihrem Vortrage, Spiel und Persönlichkeit. Der andere Abend galt der Abschiedsfeier von Frau Nottes. Vierzehn Jahre lang war sie eine Zierde des Instituts gewesen; eine Künstlerin von edelstem Geschmack, welche es verstanden hatte, alles Schöne aus den Tondichtungen, alle Tiefen des Empfindungslebens mit dem Schmelz ihrer Stimme, dem Adel ihres Vortrages zur klaren Anschauung zu bringen. Sie trat als Valentine in den Hugenotten am 1. Juni zum letzten Male auf, überschüttet mit Blumen, worauf eine Nachtmusik folgte. Frau Nottes starb, erst 38 Jahre alt, nach langem Leiden am 5. Mai 1861.

Mit geringen Erwartungen trat man in die Herbstsaison. Niemann war für die Tannhäuser-Aufführung in Paris beurlaubt, der Tenorist Zottmayr konnte mit seinem näselnden Ton unmöglich poetische Empfindungen ausdrücken, und ein zweiter Tenor fehlte. Gute lyrische Tenöre wurden überhaupt in Folge des declamatorischen Elements der Wagner'schen Opern seltener, und eine gute Schulung galt für viele Sänger bereits als überwundener Standpunkt. Dabei ging die eigentliche Kunst des Gesanges zum Kuckuck. Während damals Wachtel mit sensationellem Erfolge in Wien sang, missglückten hier die Gastspiele mehrerer lyrischer Tenoristen. Degele erfreute zwar durch musikalischen Sinn, Wärme im Gesang und gewandtes Spiel, allein für grosse Rollen fehlte ihm die Kraft. Auch Tenor- und Bassbuffo genügten gesanglich nicht mehr, und ein Gastspiel der Frau Kapp-Young in dramatischen Rollen war ohne Erfolg. Es gelang wenigstens Frl. Held, welche sich bewusst war, nach Dawison's Aussage „die erste Hoftheater-Soubrette Deutschlands“ zu sein, trotz eines Antrages nach München, auf Wunsch des Königspaares für die ganze noch folgende Periode dem Institut zu erhalten. Berühmt konnte die Held nicht werden, da sie nie an auswärtigen grossen Bühnen

gastirte; auch hatte die routinirte Künstlerin zeitlebens Lampenfieber. Von sonstigen Neuerungen sei erwähnt, dass zur Vertretung des Graf Platen Oberstleutenant a. D. Meyer als Vice-Intendant angestellt wurde, als solcher jedoch nie in die Oeffentlichkeit trat. Fischer erhielt den Titel eines Hof-Capellmeisters, und Haas die Regie. Den Mitgliedern wurde verboten, dem Hervorruf auf offener Scene, ausser in der Gesangsposse, Folge zu leisten. Die Abonnementpreise wurden erhöht, und im Parquet etwa zwanzig Plätze durch Zusammenrücken der Bänke auf Kosten der Bequemlichkeit gewonnen.

Um das Publikum über die Langeweile hinwegzuhelfen, bot man ihm Offenbach's burleske Oper „Orpheus in der Unterwelt". Wer lacht, der schimpft nicht. Der stylisirte Cancan des französischen Kaiserreichs war von Offenbach's Bouffes in Paris nach Deutschland eingewandert und sehr beliebt geworden. Allein in den Rahmen eines grossen Hoftheaters passte derselbe nicht, weil für dieses Genre des höheren Blödsinns den ersten Darstellern die Routine in Gesang und Spiel fehlte. Bei der Mehrzahl musste man mit dem guten Willen vorlieb nehmen; nur die Heid, Berend und der seit 1845 im Engagement stehende, hervorragende Komiker v. Lehmann waren an ihrem Platze. v. Lehmann's Komik war in Ton und Wesen von natürlicher Einfachheit, unerschütterlich fern von jeder Uebertreibung; mit seinem vollen Organ konnte er so mächtig lachen, wie kaum ein anderer deutscher Schauspieler. Seine grosse Wahrhaftigkeit im Ausdrucke gestattete ihm auch ernste Rollen. Es reihte sich nun bis in das Frühjahr des nächsten Jahres ein Gastspiel an das andere. Im October kam Tichatschek aus Dresden, welcher seit langer Zeit den Ruf des ersten deutschen Heldentenors genossen hatte. Die goldene Zeit der Jugend war für ihn dahin: aber trotz seiner 53 Jahre war die Stimme noch mächtig und schön. Vor allem glänzte er durch vollendete Gesangskunst und künstlerischen Vortrag. Selbst bei höchster dramatischer Leidenschaft und dem Aufgebot vollster Kraft hielt er schönes Mass. Unvergleichlich war die Deutlichkeit der Aussprache in jeder Stimmlage; dagegen stand sein Spiel nicht auf gleicher Höhe, da Ruhe und Sicherheit der Bewegungen fehlten. Masaniello war seine erste Rolle, und die Schlummerarie eine Glanznummer. Es folgten Rienzi, Eleazar, Prophet, Lohengrin. Für letztere beide war die Stimme nicht jugendlich frisch genug, sodass er darin wie überhaupt im Spiel hinter Niemann zurückstand. Als beste Rolle galt sein Rienzi, welchen er nebst Tannhäuser creirt hatte, und auf Verlangen noch einmal sang. Tichatschek vertrat die echte Künstlerschule der früheren Zeit und ist wie Rauscher und Wild 40 Jahre lang als Tenorist thätig gewesen; in den Annalen der Theatergeschichte eine grosse Seltenheit. Unmittelbar nach diesem Gastspiel gab eine italienische Gesellschaft Lucia, Nachtwandlerin, Puritaner, Barbier und Lucrezia. Primadonna war die einst berühmte Castellan, deren Stimme zwar abgesungen war, aber in Einzelnheiten noch entzückte. Alle übrigen Mitglieder hatten ein angenehmes aber so kleines Organ, wie man es selten auf deutschen Bühnen fand. — Im Ballet drängte Frl. Grantzow ihre Collegin Kobler immer mehr zurück. Für den abgehenden Polletin trat F. Degen aus München, empfohlen von Degele ein; und zum Gastspiel kamen die Tänzerinnen Legrain aus Paris und Giustetti aus Braunschweig.

Marschner war von seiner Pensionirung hart betroffen und wollte unmittelbar darauf mit seiner Frau und dem einzigen, hier noch lebenden, 19jährigen, lungenkranken Sohn August nach Paris ziehen, wo die Gattin, stets voll neuer Projecte, ein Engagement an der Oper zu finden hoffte. An ihrem Herzen nagte oft der Mangel an künstlerischer Thätigkeit. Die Reise zerschlug sich wegen der Krankheit des Sohnes, welcher Ende des Jahres 1859 starb. Einige Tage darauf bot Marschner seine (S. 183) erwähnte Oper „Sangeskönig Hiarne" der Intendanz an (4. Januar 1860) und sprach den Wunsch aus, dieselbe wo möglich noch in der Saison zur Aufführung zu bringen. Glaubte er, dass der schwarzgeränderte Briefbogen die Annahme erleichtern würde?

Das Schicksal hatte ihn vollends geknickt. „Für ein freudiges Leben fühle ich doch fast gar keine Kraft mehr in mir. Und wäre die Erfüllung eines solchen Wunsches eines Mannes, der sein halbes Leben dem jetzt unter Ihrer Leitung untergebenen Kunstinstitut geweiht hat, nicht leicht zu gewähren und fast eine fromme That zu nennen?" Es macht einen tief schmerzlichen Eindruck zu sehen, dass der Componist des Heiling sich bereit erklärte, die Partitur der Oper zur Prüfung vorzulegen. Vielleicht hätte Marschner seinen langen Leidensweg in Hannover besser ertragen, wenn er als Mensch idealer veranlagt gewesen wäre, mehr vornehmes Selbstbewusstsein und mehr Freunde gehabt hätte. Als Mann und Mensch war er nicht im Stande, Begeisterung für sich zu erwecken; dazu war er auch zu sehr Philister, und sein sarkastisches Wesen machte Manchen irre an ihm. Die Intendanz erwiderte, Hiarne in dieser Saison nicht aufführen zu können, da alle Mittel bereits für Rienzi und Dinorah verwendet seien. — Während Marschner die Hauptpartien in seinen Jugendopern stets für Baryton geschrieben hatte, waren die Titelrollen von Adolf von Nassau, Austin und Hiarne für Tenor componirt. Zu gedruckten Clavierauszügen scheinen die beiden letzten Opern sich nicht aufgeschwungen zu haben. „Hiarne" erlebte seine erste Aufführung erst nach Marschner's Tode am 13. September 1863 in Frankfurt unter Lachner, um nach drei Vorstellungen vergessen zu werden. Levi in München nahm die Oper am 7. März 1883 wieder auf und gab sie viermal mit Vogl in der Titelrolle. In beiden Städten wurde die gesunde Frische, das Volksthümliche und Originelle aller Chöre hervorgehoben; allein die Zeit der Romantik war dahin, die Oper tauchte unter.

Die französischen Schriftsteller Duveyrier und Couly hatten sich Marschner zur Uebersetzung seiner Opern angeboten. Niedergedrückt, sodass er nirgends mehr auf Erden Ruhe und Freude zu finden glaubte und ohne irgend welche Pläne, ging er hauptsächlich seiner Frau zu Liebe Anfangs Mai 1860 nach Paris. Er trat mit dem Théâtre lyrique wegen Aufführung des Templer in Verbindung und suchte Hiarne in der Grossen Oper anzubringen. Geld war dabei sein leitender Gedanke, denn in Frankreich hatte der Autor von jeder Vorstellung 10 Procent Einnahme. Er blieb vier Monate in Paris, ohne etwas Sicheres erreicht zu haben. Auf der Rückreise gab man ihm zu Ehren in Frankfurt den „Vampyr", und der damals in Olten tagende Schweizer-Sängerbund ernannte ihn zum Ehrenmitgliede.

Von Neuem traten Misshelligkeiten zwischen der Intendanz und Marschner auf. Am Sonntag, den 16. September 1860, hatte er „Templer und Jüdin" geleitet; es war seine letzte Direction. Als auf dem Zettel dieselbe Oper von Neuem für den 20. September angesetzt war, schrieb er dem Director Rottmayer, dass er dieses Mal aus Gesundheits- und anderen Rücksichten nicht dirigiren könne; früh genug, um eine Störung zu verhindern. Darauf theilte ihm die Intendanz mit, dass er in Betreff der Direction seiner Opern noch immer zu ihr in abhängiger Beziehung stehe, dass die bei der Pensionirung ausgesprochene „Befugniss zur Leitung seiner Opern" stillschweigend auch eine „Verpflichtung" in sich schliesse, und die Fassung seiner doch officiellen Zuschrift an Rottmayer keineswegs eine geziemende sei (22. September). Marschner antwortete:

An den königlichen Hoftheater-Intendanten
und Obristlieutnant
Herrn Grafen Jul. v. Platen-Hallermund
Hochgeboren.

Obwohl durch den höchst gentilen Inhalt der gestrigen Zuschrift von Ew. Hochgeb. ungemein erfreut . . . bemühte ich mich doch ebenso ernst als vergeblich, aus den meine Pensionirung betreffenden Akten irgend einen Hinweis zu ersehen, der mir gestatte, mich rühmen zu dürfen, zu hoher Hof-Theater-Intendanz (folglich auch zu Ihnen, mein Herr Graf!) in irgend einer Weise noch in amtlicher Beziehung zu stehen, denn selbst die von Sr. Majestät Allergnädigt mir zuerkannte Befugniss (kein Muss), meine eigenen Opern auch fernerhin noch dirigiren zu dürfen, scheint mir (nach dem Wortlaut) an

keinerlei Bedingungen geknüpft zu sein, die mich zu der Ehre berechtigten, mich ferner noch unter den Befehlen eines so anerkannt ausgezeichneten und gentilen Kunstvorstandes betrachten zu dürfen.

Wie viele Künstler haben das nicht schon bedauert, und welcher möchte es nicht?! Dennoch und eben deshalb muss ich Ew. Hochgeb. gestrige Behauptung: „durch die von Sr. Majestät mir allergnädigst verliehene Befugniss sei ich h. Hof-Theater-Intendanz noch immer verpflichtet, von meinem Thun und Lassen Rechenschaft zu geben," nur als einen wohlwollenden, mir schmeichelnden Scherz betrachten, denn selbst die mündlichen Erläuterungen Sr. Excellenz des königl. Herrn Haus- und Finanzministers Grafen von Kielmansegge über diese von mir wohlbedacht gestellte Frage enthoben mich dieser mir schmeichelnden Illusion.

Aber obwohl ich in Ihrem wohlwollenden Verfahren gegen mich nur die freundliche Bemühung erblicken muss, Sr. Majestät allergnädigst mir zu erkennen gegebenen Absicht in Erfüllung zu bringen, d. h. mir nach so langjähriger Arbeit wohlverdiente Ruhe, Erholung und Freude zu gewähren — so gebietet meine Bescheidenheit mir doch die ergebene Bitte: Ihrer Güte Einhalt zu thun. Haben Sie doch des Guten (in solcher Art) an mir genug gethan, und dürfen Sie sich auch Ihres desfallsigen wohlverdienten Nachruhmes ohne alles Weitere fest versichert halten.

Indem ich schliesslich Ew. Hochgeboren noch höflichst ersuche . . Freund Rottmayer's Indiscretion (in Bezug auf ein von mir vertrauliches, nicht amtliches Schreiben) gütigst nachsehen zu wollen, betheure ich von ganzem Herzen, dass ich alle von Sr. Majestät mir gewährten allerhöchsten Gnadenbeweise stets in allerdankbarster Art tief empfunden habe und sie — auch ohne alle sonstige Erinnerung daran — bis an meines Lebens Ende in der Tiefe meines Herzens dankbarlichst anerkennen werde! — Mit bescheidener Verzichtleistung auf jedwede Fortsetzung etwaiger, wenn auch noch so wohlgemeinter, Zuschriften beehrt sich zu verharren

der kgl. Generalmusikdirector a. D.
Dr. phil. Heinrich Marschner.

Hannover, 26. Sept. 1860.

Mit diesem echten Marschner-Briefe endete der Verkehr zwischen beiden Männern, welcher von Anfang bis zu Ende ein unerfreulicher gewesen war. Der Intendant ersuchte den König, die Opern Marschner's, welcher nur „nach seinem Belieben" die Leitung übernehmen wolle, den beiden anderen Capellmeistern zu übertragen und beklagte sich, dass derselbe bei seinen Reisen sich nicht ab- und anmelde. Jenem Wunsche wurde Folge geleistet, die Klage ignorirt. Marschner reiste Ende November wieder nach Paris, von wo er erst Anfang Juli 1861 nach hier zurückkehrte. Die Bemühungen um die Aufführungen seiner Opern waren vergeblich; man hatte dort mit Rich. Wagner und seinem Tannhäuser wohl gerade genug.

Niemann war für den Tannhäuser in Paris von Wagner, obschon dieser ihn nie auf der Bühne gesehen hatte, ausersehen; er erhielt im Juni 1860 Urlaub auf ein volles Jahr mit 72000 Fr. Gage. Als die deutschen Fürsten, darunter auch König Georg, mit Napoleon in Baden-Baden zusammenkamen, wurde Niemann, welcher gerade in Wiesbaden gastirte, vom Grossherzog von Baden zu einer Soirée am 16. Juni nach dort eingeladen. Er sang die „Lotosblume" von Lachner, „Frühlingsnacht" von Schumann, „Ständchen" von Schubert und zuletzt „Ich grolle nicht" von Schumann, welches auf Napoleon einen tiefen Eindruck gemacht haben soll. Die Fürstlichkeiten sprachen Niemann in schmeichelhafter Weise an, und Napoleon sagte zu ihm auf deutsch: „Sie haben mich unendlich erfreut, Sie haben ja eine wunderschöne Stimme; es würde mich freuen, Sie in Paris zu sehen", worauf jener antwortete, dass er von Wagner eingeladen sei, den Tannhäuser in Paris zu singen. (Einige Wochen später wurde Wagner vom König von Sachsen amnestirt und ihm die Rückkehr nach Deutschland, mit Ausnahme von Sachsen, gestattet.) Als Niemann sich zur Pariser Reise rüstete, rief man ihm von hier als Scheidegruss nach: „Möge er sich nur hüten, dass es ihm nicht zuletzt ergeht, wie dem Orpheus, den kikonische Weiber bei einer Bacchusscene, wo er zur siebensaitigen Leier sang, zerrissen. Die bacchantischen Weiber findet er in Paris in der Claque der kaiserlichen Oper." Zu dem Gastspiel in Wiesbaden als Tannhäuser u. A. war Meyerbeer,

obschon krank, aus Schlangenbad herübergekommen und bedauerte, Niemann nicht in früheren Jahren gehört zu haben, um eigends für ihn eine Rolle zu schreiben. Als Vorgeschmack einer Pariser Kritik hiess es bei diesem Gastspiel in der Indépendence belge, dass Niemann's Leistungen nicht der Grösse seines Ruhms in Deutschland entsprächen; die Stimme habe nichts Ueberraschendes, sei zwar in der Mittellage sehr hübsch, lasse aber in der Höhe zu wünschen übrig, habe überhaupt mehr den Baryton- als Tenorcharakter; er müsse sein etwas schroffes, schwerfälliges (dur et lourd) Talent verfeinern und werde in Paris die Kunst zu singen lernen. Niemann war erst kurze Zeit dort, als die Pariser Zeitung die plumpe Unwahrheit verbreitete, dass er, der Sohn eines einfachen Bauern, gestern noch Fleischerbursche gewesen sei, dass es aber schon recht nett und ausserordentlich wäre, wenn er die Musik der Meister nicht mehr schinde. Er liess der Zeitung die Berichtigung zugehen, dass er bis jetzt noch kein Stück Vieh umgebracht habe. Schon im Octoher begannen die Maulwurfsarbeiten. Es hiess, Meyerbeer wünsche Niemann nicht so lange unbeschäftigt zu lassen und dränge die Direction der Grossen Oper, ihn in seinen Opern singen zu lassen. Diese ging aber nicht darauf ein, von dem richtigen Gedanken geleitet, dass Niemann in Rollen, in welchen Roger glänze, in Paris nicht gefallen werde; unterliege er aber in einer Meyerbeer'schen Oper, so wäre dem Tannhäuser das Todesurtheil gesprochen. Niemann's Gesang war vor der Hand nur auf die Salons beschränkt, wo er einen doppelt schweren Stand hatte, da man in Paris tüchtig geschulte Stimmen verlangte. Es zweifelte daher auch die einflussreiche Gazette musicale daran, dass er Allen gefallen werde; er habe eine mächtige, aber ungebildete (brutale) Stimme, sei weder Künstler noch Sänger; die Wagner'sche Musik passe ausserordentlich gut für ihn, da sie sehr verwildert sei und vielleicht ganz specielle Künstler verlange. Vermuthlich studirte Niemann beim Gesanglehrer Delsarte, da dieser in jener Zeit vom König Georg die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhielt. Die Clavierproben zum Tannhäuser wurden zu Wagner's vollster Zufriedenheit abgehalten, aber seine Hoffnungen sanken, da Niemann in Folge seines nöthig erachteten Verkehrs mit den Recensenten, welche ihm den unerlässlichen Durchfall der Oper voraussagten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Am 13. März 1861 fand der vom Jockeyclub in Scene gesetzte, bekannte Scandal in der Grossen Oper bei der Aufführung des Tannhäuser statt und wiederholte sich noch zweimal. Wagner selbst erklärte Niemann's Erzählung der Pilgerfahrt für dessen beste Leistung, mit welcher er die lebhafteste Anerkennung gefunden habe. Dieses Urtheil dürfte wohl mehr der Wirklichkeit entsprechen, als eine briefliche Aeusserung v. Bülow's, dass das einzig Störende bei der ganz excellenten ersten Aufführung Niemann gewesen wäre, dessen klangloser Baryton den Meister wie das ganze Publikum enttäuscht habe. Die Kritik rühmte Niemann's Haltung gegenüber dem allgemeinen Scandale, auch seine französische Aussprache, bedauerte aber, dass er in dieser Partie seine Gesangskunst nicht habe entfalten können, da die Wagner'sche Musik diese ausschlösse. Für einen Hermann den Cherusker hatten die Pariser kein Verständniss. Niemann löste seinen Contract mit der kaiserlichen Oper und kehrte nach hier zurück.

Paris und Hannover hatten Anfangs 1861 ihre ersten Tenoristen ausgetauscht. Hier sang Roger den Raoul, George Brown und Prophet; Rollen, welche die meisten Darsteller ihm nachbildeten. Er hatte an der Stimme, aber nicht an der Kunst des Gesanges Einbusse erlitten, sodass man noch immer die bezaubernde Gewalt seines Genies empfand. Die Theilnahme des Publikums war durch Neugierde erhöht: Roger hatte sich auf der Jagd in den rechten Vorderarm geschossen, denselben amputiren lassen müssen (1859) und trug nun einen künstlichen Arm, mit welchem er die weitgehendsten Bewegungen machen konnte. Im Februar erschien ebenfalls ein Heldentenor von ungewöhnlich hervorragender Begabung, Schnorr von Carolsfeld aus Dresden; als Masaniello, Lohengrin, Arnold, Tannhäuser und Raoul. Seine Stimme war prachtvoll,

von grossem Umfang, kräftig und in allen Lagen gleichmässig; dazu Wärme, Geschmack und ein natürliches, durchdachtes Spiel. Vor Allem glänzend war sein Arnold, für welchen er nicht allein die hohe Lage, sondern auch die gleichmässig lyrische und dramatische Begabung besass. Mithin waren innerhalb fünf Monaten drei berühmte Tenoristen und italienische Oper in 21 Vorstellungen vorgeführt; das liess ein reges Interesse von Seiten des Publikums voraussetzen, wobei man sich nicht getäuscht hatte.

Niemann trat nach seiner Rückkehr zuerst als Raoul wieder auf, mit welchem Namen er seinen am folgenden Tage erstgeborenen Sohn taufen liess. Die Stimme hatte ihren vollen Glanz bewahrt, und der Einfluss der Pariser Studien war unverkennbar, namentlich in einer besseren Verbindung zwischen Kopf- und Bruststimme. Seine Differenz mit Scholz musste ausgeglichen werden. Graf Platen wollte Letzteren fallen lassen; aber Joachim gab dem Könige zu verstehen, dass er mit Scholz Hannover verlassen würde, wenn dessen Recht gebeugt werde. Es kam ein Modus zu Stande, dass zunächst Fischer alle Opern dirigirte, in denen Niemann auftrat; doch befahl der König, dass dieser bei Behinderung Fischer's auch unter Scholz singen müsse. Da Niemann viel in classischen Werken beschäftigt war, blieben von diesen für Scholz nur wenige übrig. Beide Capellmeister rangen nun um Fidelio und Figaro's Hochzeit, welche schliesslich Fischer in Besitz behielt, wofür er Don Juan und Nachtlager abgeben musste. Damit war die Sache erledigt.

Die Oper verlor Frl. Geisthardt, welche an den sieben Türkisen in dem ihr von der Königin geschenkten Armbande sich erinnern konnte, wie viele Jahre sie hier ein Liebling des Publikums gewesen war. Frau Nimbs ging nach Mannheim, Degele, welchen man gern zu halten wünschte, an die Dresdener Hofoper, und der Tenorist Zottmayer wurde entlassen. Frl. Ubrich trat am 1. September für jugendliche und colorirte Partieen, Frl. Müller als dramatische Sängerin und Frau Ferrari-Kuh für Altrollen ein.

Seit Wachtel's Abgang hatte man sich mit vielen ungenügenden lyrischen Tenoristen behelfen müssen; jetzt war in dem 30jährigen Dr. Gustav Gunz von der Hofoper in Wien ein vorzüglicher Sänger gewonnen. Ein Niederösterreicher von Geburt, hatte er Medicin studirt und war zwei Jahre lang Secundärarzt im Allgemeinen Krankenhause in Wien gewesen. Er sang im Soloquartett des Wiener Männergesangvereins und erhielt bei Ed. Hollub seinen ersten Gesangunterricht. Am 1. December 1858 sagte er in einem Abschiedsconcerte der Medicin Lebewohl, gastirte in Pest als Lyonel und trat dann in die Wiener Hofoper ein, wo er in zweiten Rollen fast aller Opern beschäftigt wurde. Als Scholz nach Wien gesandt war, um mit Gustav Walter Verhandlungen anzuknüpfen, welche fehlschlugen, wurde er vom Hofcapellmeister Esser auf Gunz aufmerksam gemacht und diesem durch Vermittlung des hannoverschen Gesandten ein Contractjahr erlassen. Gunz gastirte nun als Lyonel (2. April), Don Octavio, Gennaro, in einem Abonnementsconcerte und trat sogleich ins Engagement. Sein klangvolles Organ hatte einen echt lyrischen Charakter. Sympathische Weichheit verband sich mit männlicher Kraft, ohne jede Sentimentalität; der Vortrag zeigte guten Geschmack. Dabei Sicherheit, Reinheit, tadellose Vocalisation, deutliche Aussprache und gewiegte Technik. Das hohe B wurde ohne jede Anstrengung gesungen. Gunz wusste als gebildeter Sänger stets Mass zu halten und seine Kräfte richtig zu vertheilen. Obschon von einer einnehmenden Persönlichkeit unterstützt, litten Spiel und Mimik an Unbeweglichkeit, und man war nach seinen Gastrollen der Meinung, dass zweifelsohne der Concertsaal für ihn geeigneter sei, als die Bühne. Gunz liess es an Fleiss nicht fehlen und studirte während der Ferien bei Delsarte in Paris die französische Spieloper, worauf der König, hocherfreut über die Erfolge, dieses Studium 1862 wiederholen liess.

Für zweite Tenorpartieen trat ein sympathischer Sänger Beese hinzu, und als erster Barytonist L. Zottmayer, welcher in Hamburg frei geworden war. Seine Stimme war von bedeutender Kraft und Schönheit, auch dramatische Begabung vorhanden; aber

ein gewisser Naturalismus herrschte vor, und der Sänger stand noch im Anfang seiner Künstlerschaft. Mit hohem Bass wurde Leinauer engagirt. Von Neuem wollte die Intendanz Rottmayer's Contract vorzeitig lösen. Ihr Antrag mit einem Oberregisseur, anstatt mit einem Director zu arbeiten, wurde abgelehnt; Unterhandlungen mit den Directoren Hein in Berlin und Ed. Devrient in Carlsruhe zerschlugen sich, und schliesslich blieb es beim Alten; nur wurde Rottmayer mehr und mehr bei Seite geschoben.

Als Novitäten erschienen: „Das Glöckchen des Eremiten" mit der Ubrich und Gunz: dann eine Offenbach'sche Operette „Fortunio's Lied". Einen durchschlagenden Erfolg hatte Gounod's „Margarethe", welche von der dritten Vorstellung an in „Faust und Margarethe" umgetauft wurde. Die deutsche Kritik war ausser sich, dass Goethe's Werk geradezu unter die Füsse getreten werde, obschon Goethe selbst Eckermann gegenüber von einer Composition des Faust gesprochen und gemeint hatte, Mozart hätte denselben componiren müssen. Auch hier glaubte man, dass die Corrumpirung unserer nationalen Dichtung der Einbürgerung der Oper auf deutschen Bühnen eine unübersteigliche Schranke entgegenstellen würde. Darin irrte man sich. Die Textdichter hatten mit Geschick die Liebestragödie in den Vordergrund gestellt, und Gounod's Musik entwickelte in einzelnen Scenen einen Duft und Adel der Empfindung von seltener Schönheit. Die Aufführung unter Fischer war ausgezeichnet; Frl. Ubrich versinnlichte das Gretchen in der gewinnendsten Weise, auch Niemann riss durch tiefe Innerlichkeit hin. Zottmayr sang den Mephisto, Gunz den Siebel, Beese den Valentin. Im vierten Act wurden nicht weniger als fünf neue Decorationen von Martin zur Schau gestellt, und sehr künstlerisch war das Schlusstableau der zum Himmel schwebenden Engel, wobei man nicht eine Linie sah, welche die Gruppe hielt. Der Maschinist Brand aus Darmstadt hatte die Inscenirung geleitet. Mit jeder neuen Aufführung steigerte sich der Beifall, und Jahre lang musste der Soldatenchor wiederholt werden. — Von den neueinstudirten „Die beiden Schützen" und „Des Adlers Horst" hatte letztere Oper, wie schon früher, trotz Niemann keinen Erfolg; „Barbier" und „Zauberflöte" wurden mit Gunz und der Ubrich neu besetzt. Diese war in kurzer Zeit sehr beliebt geworden; auch Joachim war nicht unempfindlich und schrieb zu einer Arie aus Herold's „Pré-aux-Clercs" für sie und sich eine Kadenz mit obligater Violine. — In italienischen Opern rief das berühmte Schwesternpaar Barbara und Carlotta Marchisio die glänzendste Zeit der Gesangskunst wieder wach. Neben dem hellen Sopran der Carlotta mit überraschend leichten Coloraturen stand die markige Tiefe einer prachtvollen Altstimme der Barbara von nicht geringerer Virtuosität. In den Scenen aus Semiramis und Norma lag der Glanzpunkt in ihrem Zweigesange, wobei die Stimmen in einander verschmolzen. Dann gab die Gesellschaft den Barbier, wobei ihre Komik feiner und die Technik grösser war, als man in deutschen Aufführungen fand, deren Mehrzahl in Italien wohl ausgepfiffen werden dürfte. Ausserdem gastirte Frl. de Ahna aus Berlin als Azucena.

Im Ballet war anstatt Hoffmann der in Braunschweig pensionirte Grantzow, Vater der Tänzerin, als Balletmeister eingetreten. Die erste Petersburger Tänzerin Friedberg, eine üppige Blondine von tadellosem Wuchs, gastirte als Gisella, wobei sie als Geständniss höchster Liebe ihrem Ritter den Kopf an die Wade legte, während ihr linkes Bein den Scheitel desselben weit überragte. Auch neben diesem Gast brachte Adele Grantzow ihre anmuthige Erscheinung zur vollsten Geltung. Bald darauf bat sie um einen zehnjährigen Contract resp. Pension, um sich von ihren Eltern und Geschwistern nicht trennen zu müssen; allein bei aller Anerkennung ihrer Leistungen ging man nicht darauf ein, da mit Tänzerinnen immer nur auf wenige Jahre und ohne irgend welche Pensionszusicherung abgeschlossen werde. Das Höchste, was man ihr bewilligen konnte, war ein fünfjähriger Contract mit 14 bis 1600 Thlr.

Marschner war in Paris leidend geworden und reiste aus Furcht vor französischen Aerzten ab; er traf am 5. Juli hier wieder ein. Wenige Tage darauf zeigte ihm die

Direction der Wiener Hofoper an, seine Opern neu ausgestattet zur Aufführung bringen zu wollen. Am 25. Juli brach, wie Marschner schrieb, „die fürchterliche, unbeschreiblich grausame Krankheit, Leberwassersucht, mit grössester Heftigkeit“ aus, und Monate lang stand er am Rande des Grabes; lächelnd, da er die Gefahr nicht wusste und an der nie geahnten allgemeinen Theilnahme nicht erkannte. Mitte November trat Besserung ein, und er konnte unter einem grünen Augenschirm her aus seiner dritten Etage am Theaterplatz 14 (jetzt 15) ein zahlreiches Publikum in den Templer wandern sehen. Am 3. December klagte er, dass der Gedanke an die voraussichtlich mehrmonatliche Reconvalescenz ihn bei seinem lebhaften Schaffenstrieb und angeborenen Ungeduld zur Verzweiflung bringen und eine Cur in Carlsbad ihn wohl der Mittel berauben würde, nach Paris zurückzukehren, wodurch viele dort angeregte Pläne vielleicht für immer verloren gingen. Der 14. December brachte ihm die Freude, ein anerkennendes Schreiben der Wiener Direction über den Beifall des „Heiling“ zu erhalten, welcher nach 15jähriger Rast wieder aufgeführt war. Nach einem heiter und zufrieden verlebten Tage starb Marschner plötzlich Abends 9 Uhr binnen wenigen Minuten am Herzschlage. In demselben Augenblicke wurde die Ouverture zum „Freischütz“ vom königlichen Orchester unter Leitung von Scholz in einem Concert des Thaliasaales gespielt: Marschner selbst hatte gewünscht, in seiner Sterbestunde das Larghetto aus Beethoven's 2. Symphonie, welches er besonders als Ausdruck himmlischen Friedens liebte, hören zu können. Die Todesanzeige lautete: „Am Sonnabend den 14. December d. J. Abends 9 Uhr verschied in Folge eines Schlaganfalls im 65. Lebensjahre Heinrich Marschner, Dr. phil., Königl. Hannoverscher General-Musikdirector. Wittwe Therese Marschner, geb. Janda.“ Ausserdem zeigten die Hinterbliebenen den Tod an. Wie es bei derartigen Trauerfällen üblich war, fragte Graf Platen beim Könige an, ob am Sonntage das Theater geschlossen werden solle. Die Antwort lautete ablehnend, da der Hof bereits in Trauer versetzt war, indem zwei Stunden nach Marschner's Tode der Gemahl der Königin von England, Prinz Albert, gestorben war. In Folge dessen wurde am 17. und 18. die Hofbühne geschlossen.

Am 18. December, dem Geburtstage C. M. von Weber's, Morgens 9 Uhr fand die Beerdigung auf dem Neustädter Kirchhof statt. Wer sich erinnerte, wie zwei Jahre zuvor bei Spohr's Tode in Cassel auf Befehl des Churfürsten am folgenden Tage bei der Parade nur Spohr'sche Musikstücke vorgetragen werden durften, dass am Tage des Leichenbegängnisses das Concert im Hoftheater abgesagt und alle Schulen geschlossen wurden, dass die Mitglieder des Theaters und der Capelle vier Wochen lang einen Flor an Arm und Hut tragen sollten, — der musste sich sagen, dass Marschner's Leichenfeier der hohen Bedeutung des Entschlafenen nicht würdig war. Wohl erschien ein grosses Gefolge, aber das einzige Ausserordentliche bestand in drei königlichen Trauerwagen. Weder Magistrat, Bürgervorsteher, noch Deputationen waren vertreten. Als der mit Lorbeerkranz und Palmenzweigen von allerhöchster Hand, mit Taktstock und Orden geschmückte Sarg in den mit vier Pferden bespannten Leichenwagen gehoben wurde, stimmten Mitglieder der Liedertafeln einen Choral an. Freiwillig hatten sich drei Musikcorps betheiligt, von denen zwei abwechselnd den Trauermarsch vor dem Zuge spielten, während das dritte den Zug am Kirchhof mit einem Choral empfing. Das Unzureichende der Feierlichkeit gipfelte am Grabe selbst. Dem Hülfsprediger der Schlosskirche, Pastor Ruge, war die Gabe versagt, einem Manne, der so schöpferisch im Reich des Schönen gewirkt hatte, einen würdigen Nachruf darzubringen und der Anerkennung, dem Danke, welchen das ganze Vaterland einem seiner ersten und kerndeutschesten Componisten zollte, Ausdruck zu verleihen. Statt dessen hiess es, dass Alles, was derselbe in der Kunst auch Bedeutendes geleistet habe, vor Gott nichts gelte, sondern nur allein der Glaube; ob aber der Verstorbene sich stets für den Augenblick, wo er abberufen würde, wach erhalten habe, wisse er nicht. Die Leichenrede verstimmte sehr. Darauf sang

der Theaterchor den Choral „Auferstehen, ja Auferstehen“ und, während der Sarg in die Gruft gesenkt wurde, eine Composition des verstorbenen Kammermusikus Stowiczek.

Wer vermag den Blick in die Seele des Anderen zu tauchen! Marschner hatte vor seiner Freundin von Baumbach, als er sie wegen eines Augenleidens tröstete, ein Glaubensbekenntniss abgelegt (24. Februar 1859); „Werden Sie um Gotteswillen nicht — was man so nennt, — fromm! Gott hat sich uns nur in Kunst und Wissenschaft offenbart, aber nicht über Zeit und Tod. Darum halte ich menschliches Grübeln und Faseln über letzteres für pure Sünde, weil Gott selbst über solche Dinge (was immer auch Pfaffen darüber, nicht zum Herzensheil der Menschen predigen und vorschreiben mögen) unserem Geist und Verstande so unübersteigliche Grenzen gesetzt hat. . . . . Meine Frömmigkeit besteht in dem Bestreben, Alles zu meiden, was Gott missfällig sein und gegen die christliche Moral und Liebe verstossen könnte. . . .“

Marschner ruhte an der Seite seiner Marianne und fünf seiner Kinder. Hunderte von Beileidsbriefen und Depeschen liefen bei der Wittwe ein. Jul. Rodenberg betrauerte seinen Freund in einem Gedicht mit folgenden Schlussversen, deren letzter auf den populärsten von Marschner's klassischen Männerchören hinweist:

Den Todten Heil! — Aus einer finstern Welt,
Die ohne Wohllaut ist und ohne Frieden,
Geh'n sie. — Klagt nicht zu sehr, dass Nichts sie hält,
Nichts mehr sie mahnt an Qual und Schmerz hienieden.
O, lasst sie ziehn! — Brecht einen Lorbeer! — Gebt
Zum Abschied ihnen Blumen, Kränze, Lieder —
Blickt auf und jubelt; seine Seele schwebt
„Frei wie des Adlers mächtiges Gefieder“.

Das erste Erinnerungsopfer brachte Joachim im Abonnementsconcert am 28. December. Bereits am 30. erschien ein Aufruf zu einem Denkmal, in welchem sich das Comité, dem Joachim als einziger Musiker angehörte, an alle Hof- und Stadttheater wandte. Die Schlussworte lauteten: „Dem ganzen Deutschland hat Marschner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Marschner's ein neues redendes Zeugniss von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation beseelt.“ Unbegreiflicher Weise war im Aufruf der Todestag auf den 13. December verlegt. Da das Regierungsorgan denselben nicht gleich veröffentlichte, war man über eine etwaige Unterstützung des Königs schwankend geworden, bis nach einigen Wochen derselbe 1000 Thlr. bewilligte. Am ersten Jahrestage von Marschner's Tode erschien er in Begleitung des Kronprinzen am Grabe und legte einen Kranz nieder; zur Erinnerung daran pflanzte der Todtengräber, welcher den König geführt hatte, an dessen Standorte eine Eiche.

Marschner, welcher die allgemeine Einführung der Tantième nicht mehr erleben sollte, hatte bei seinem stets geringen Gehalte und den geringen Honoraren, welche für deutsche Opern bezahlt wurden, resp. aus vielen Städten, wie Königsberg, Danzig, Dessau, Zürich, Basel, Regensburg, Strassburg, Riga, Petersburg, Moskau u. A. ihm nicht gezahlt wurden, keine Reichthümer hinterlassen können. Ebensowenig wie der vergötterte Componist des Freischütz. Er hatte schon vom 10. Jahre an für seine Mutter, deren Ehe damals geschieden war, erwerben müssen, und sein alter Vater lebte über zehn Jahre lang nur allein von ihm. Auch seine Schwiegermutter, welche er bereits in Dresden ins Haus genommen hatte, „wo sie gleich die erste Rolle so spielte, dass sie mich nicht nur aus dem Haus, sondern aus der Stadt und dem Amte vertrieb“, erhielt er Jahrzehnte hindurch in Leipzig. Ausserdem hatte er für zehn Kinder zu sorgen. Marschner durfte von sich sagen: „Ich habe gearbeitet und gestrebt wie irgend Einer, aber immer nur für Andere; am wenigsten ist für mich etwas dabei herausgekommen, und ich muss zufrieden sein, wenn ich nur ehrlich durch die Welt komme. . . . Ausser Ehre und langsam, aber fest sich bildendem Renommée habe ich von meinen Werken

verteufelt wenig Nutzen gezogen, und was sie etwa an Geld getragen, ist von Kind- und Sterbebetten, von Familienanleihen u. s. w. gründlich aufgefressen, sodass ich wohlgemuth mit Goethe singen kann: „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt, juchhe!" Testamentarisch hatte er seine Opern vertheilt: die Gattin erhielt Templer, Hiarne, Adolf von Nassau, sein Sohn Alfred (anfangs Schauspieler, dann Landwirth in Amerika) Heiling, Falkner's Braut, Bäbu und seine einzige Tochter Toni, welche mit dem im schleswig-holsteinischen Kriege invalide gewordenen, pensionirten Hauptmann Carl Basson seit 1850 verheirathet war, Vampyr, Austin, Schloss am Aetna. (Vampyr und Heiling wurden dann an den Agenten Batz in Mainz verkauft.)

Vom „Vampyr" an, welcher Marschner zum populärsten Operncomponisten Deutschlands gemacht hatte, bis zu seiner letzten Oper „Hiarne" waren 30 Jahre verflossen, in denen 9 Opern erschienen. Darunter sind die 3 Opern, welche einen continuirlichen Fortschritt gezeigt und den Componisten überlebt haben, auf fünf Jahre (1828 bis 1833) zusammengedrängt, fallen mithin in sein 33. bis 38. Lebensjahr. Die übrigen missglückten. Ein so rasches Emporsteigen des Genies mit darauf folgendem jähen und anhaltenden Abfallen ist hart, aber in der Kunstgeschichte nicht vereinzelt. Für Marschner's Misserfolge kommen, solange er noch im besten Mannesalter stand, verschieden Umstände in Betracht. Zunächst die werthlosen Dichtungen, wobei es bei seiner Bühnenerfahrung auffallend bleibt, dass er sich überhaupt zur Composition derselben entschliessen konnte. Sodann seine Ungeduld. „Das ist mein einziger Fehler, dass ich keine Geduld habe . . . . Ich verschmähe mühsam Errungenes. Frei muss die Seele sich schwingen." Eine Partitur ein halbes Jahr lang im Schreibtisch liegen zu lassen, wäre ihm unmöglich gewesen. Er konnte die Zeit der Gährung nicht abwarten, credenzte daher öfter trüben Most anstatt klaren, goldenen Wein; er liess sich einzig und allein von den ersten Eingebungen seines Genies leiten und verschmähte es unbekümmert, das Material zu sichten und seine Arbeiten genügend zu feilen. Schliesslich überholten Meyerbeer und später Rich. Wagner ihn auf dem Wege des Ruhms.

Zunächst war für ein Grabdenkmal zu sorgen, für welches der Ertrag eines Concerts im Hoftheater genehmigt wurde. Die Zeichnung desselben wurde der Wittwe Marschner's anheim gestellt, und der Bildhauer Hurtzig verfertigte dazu eine Broncebüste von sprechender Aehnlichkeit. Eines der besten Portraits machte der Maler Alpers. In einem Zeitungsartikel hiess es, dass Marschner's Tochter Toni, welche mit dem Vater auf gespanntem Fusse lebte, mit ihren sieben Kindern in Folge des Testaments völlig hilflos zurückgeblieben sei. Dadurch wurde in verschiedenen Theilen Deutschlands eine Agitation für diese veranlasst. Das hiesige Comité beschloss jedoch einstimmig, die Sammlungen für ein Denkmal fortzusetzen. Obschon zum Besten desselben wiederholt Marschner'sche Opern und von Gesangvereinen Concerte gegeben wurden, gingen die Spenden, an welchen sich u. A. Meyerbeer, die Vereine in Wien, Paris und später Kaiser Wilhelm I. mit 1000 Thlr. betheiligten, nur langsam ein. Endlich, nach 16 Jahren war es möglich, das vom Bildhauer Hartzer entworfene Broncedenkmal mit Marschner's Statue und den am Postament angebrachten Figuren der dramatischen und lyrischen Musik vor dem Hoftheater am 11. Juni 1877 zu enthüllen. Leider ist in dem Sockel der Todestag irrthümlich als 13. December eingehauen; vermuthlich in Folge des ersten Aufrufs. Zur hundertjährigen Wiederkehr von Marschner's Geburtstage am 16. August 1895 wurde am Denkmal eine Feier mit Rede und Gesang veranstaltet. In Leipzig gab man dazu den Vampyr und Heiling, in Berlin den Vampyr. Wien, welches bei allen Marschner'schen Opern einen verspäteten Charakter gezeigt hatte, kam auch jetzt wieder ein Jahr zu spät und feierte den Tag erst 1896 mit Heiling.

Sehr auffallend sind die vielen ungenauen, resp. falschen Angaben aus Marschner's Leben, welche zum Theil auf seine von ihm zugegebene Schwäche eines sehr flüchtigen Gedächtnisses zurückzuführen sind. Als Geburtsjahr hatte er hier

einmal behufs Declaration für die Wittwencasse 1796 angegeben. In seiner kleinen, bis 1824 reichenden Selbstbiographie vergass er seine erste Ehe mit der Kaufmannstochter Emilie von Cerva (1817), welche erst kürzlich von Dr. M. E. Wittmann wieder entdeckt ist. Er vergass darin seinen Besuch bei Beethoven (1816), welchem seine grosse Sonate zu vier Händen gut gefallen hatte, die er dann dem Erzherzog Rudolf von Oesterreich, dem Gönner Beethoven's widmete. Uebrigens dürfte dieser Verkehr nicht lebhaft gewesen sein, da wenigstens Thayer in seiner grossen Beethoven-Biographie nichts davon erwähnt. In einem Brief an Hitschold vergass Marschner seine Tochter Toni (gest. 1891), als er vom Verlust aller Kinder bis auf den jüngsten Sohn sprach. Seinen Hochzeitstag mit Frl. Janda annoncirte er in der Zeitung am 10. Juni und in einem Brief nach Schloss Escheberg am 11. Und schliesslich trägt das hiesige Denkmal ein falsches Datum des Todestages.

Frau Marschner-Janda, welche kinderlos war, ging im Todesjahr des Gatten in ihre Heimath nach Wien zurück, wo sie 1863 Gesanglehrerin an der neugegründeten, mit der Hofoper in Verbindung gebrachten Gesangschule wurde. Sie verheirathete sich 1864 mit Otto Bach, späterem Director des Mozarteums in Salzburg, dann Capellmeister an der Votivkircke in Wien und starb 1884.

Die Lieblingsoper des Jahres 1862 war „Faust und Margarethe", welche zehnmal gegeben wurde; ein Erfolg, den vorher kaum eine Oper gehabt hatte. Es fand auch eine Aufführung unter Gounod's eigener Leitung statt (15. October), wobei manche bisher nicht gehörten Schönheiten zu Tage traten. Der Componist wurde nicht weniger als zehnmal hervorgerufen und erschien dann geschmückt mit einem Orden. Zwei Jahre darauf dedicirte Gounod dem Könige seine Oper „Mireille". Bei der Zugkraft von Faust begnügte man sich mit einer einzigen, unbedeutenden Novität „Das Pensionat", welche missglückte.

Einen Aufschwung nahm die Spieloper mit Gunz und Frl. Ubrich, unterstützt von der Komik Düffke's und Haas'. Als damals der Schauspieler Carl Sontag aus Dresden ins Engagement trat und als erste Vorstellung den Postillon sah, fand er dieselbe hoch über ähnlichen in Dresden stehend, wo man von der Spieloper nur wenig Begriff hatte. In dieser blieb ja überhaupt Deutschland hinter dem Auslande zurück. Entweder spielten die Sänger und hatten keine Stimme oder umgekehrt; in der Regel fehlte ihnen die Schauspielkunst, durch welche sich die Mitglieder der Pariser Opéra comique auszeichneten. Zu wünschen liess die Spieloper auch hier noch, denn der Dialog von Gunz war etwas steif und hölzern; und die Ubrich, welche zwar als Madelaine und Regimentstochter kleine Cabinetstücke lieferte, liess in Rollen wie Susanne die Wärme der Empfindung vermissen. Auf die unübertrefflichen Masken Köllner's, welche 25 Jahre lang zur Erheiterung beigetragen hatten, musste man von nun an verzichten; er wurde pensionirt und starb bald darauf, gerade in derselben Nacht, als zu seinem Besten im Hoftheater ein Concert gegeben wurde. Einige Monate vorher hatte man seinen ehemaligen Collegen Steinmüller, der lange in Petersburg als Photograph gelebt und seit 1860 mit seiner Frau hier ein Gesanginstitut geleitet hatte, begraben. — In der ernsten Oper sah man mit Spannuug der neu einstudirten „Lucia" entgegen, da Niemann den Edgardo singen sollte; allein die Rolle lag für ihn zu hoch. Auch der Ubrich als Lucia fehlte es an südlichem Colorit, und Zottmayr hatte für den Ausdruck der Leidenschaft nur materielle Kraft.

Als Altistin trat ein Steiermärkerin Amalie Weiss (eigentlich Schneeweiss) ein. In kleinen Rollen bei der Wiener Hofoper beschäftigt, hatte sie in Graz ein glänzendes Gastspiel als Azucena, Rosine, Lucrezia absolvirt (1859); zurückgekehrt sollte sie wieder die Brautjungfer im Freischütz singen, worauf ihr Künstlerstolz sie heiser machte, und eine bis dahin ganz unbeachtete Choristin für sie eintrat: Pauline Lucca. Nach jenem Gastspiel empfahl der Tenorist Max Zottmayr in Graz, welcher für die hiesige Oper

engagirt war, Frl. Weiss als Sängerin mit grossem, dramatischen Talent, sehr schöner Stimme, grosser Figur und ausnehmender Schönheit. Unzufrieden mit ihrer Beschäftigung in Wien, fragte sie hier an, ob ein Platz frei wäre (Febr. 61), was verneint wurde. Ein Jahr später bemühte sich auf nochmalige Empfehlung von Gunz und Scholz die Intendanz um sie. Die Sängerin hob hervor, dass Stimme und Gestalt sich mehr zu tragischen Rollen eigneten und ihr Repertoir in der Spieloper nur klein sei; sie schlug als Gastrollen vor: Leonore (Favoritin), Zaide (Don Sebastian), andernfalls Fides, Orsino, Pieretto (Linda) u. A. Eine Neueinstudirung der Favoritin wurde des Inhalts wegen vom Könige verboten. Das Gastspiel umfasste Fides (24. April), Nancy und Azucena. Die Stimme hatte einen vollen Altklang mit dem Umfang des Mezzosoprans, zeigte in den verschiedensten Lagen und Stärkegraden eine fleckenlose Schönheit, war kräftig und gut geschult; der Vortrag von edlem Geschmack, das Spiel lebendig. Man erkannte sofort das hervorragende Talent, zumal für tragische Partieen. Frl. Weiss studirte fortan mit Scholz.

Gleichzeitig wurde als Bassbarytonist J. Bletzacher, ebenfalls ein Oesterreicher, engagirt. Ursprünglich Stud. juris, dann Tyroler Scharfschütze im Feldzuge 1859, hatte er sich auf Veranlassung von Gunz der Kunst gewidmet und kam von Würzburg nach hier. Bei seinem Gastspiel als Plumket in Martha zeigte er eine kräftige, klangvolle Stimme; aber Vortrag und Spiel hatten noch etwas Schwerfälliges. — Für die dramatische Sängerin Müller, welche lange hindurch stimmlich indisponirt war, gastirte, ausser zwei Wienerinnen, die schöne Gattin unseres Schauspielers Devrient, eine Schülerin von Langer, als Agathe und später als Gräfin im Figaro. Man engagirte Frl. Klingelhöfer aus Cassel mit poesielosem Vortrage, sodass man sich nur an dem hübschen Gesicht während einer einzigen Saison erfreuen konnte.

Die grosse Oper hatte zeitweise Unterbrechungen erlitten; zunächst durch ein längeres Gastspiel von Niemann in Darmstadt, dann wurde Fischer zu Anfang der Herbstsaison wieder längere Zeit krank. Ein günstiges Geschick waltete zumal über „Don Juan", welcher in diesem Jahre öfter als Tannhäuser und Lohengrin gegeben wurde. Die Besetzung war vortrefflich; Don Juan: Zottmayr (welcher einmal den widersinnigen Einfall hatte, die Wirkung des Champagnerliedes dadurch erhöhen zu wollen, dass er dabei selbst Champagner trank), Donna Anna: Caggiati, Elvira: Weiss, Octavio: Gunz, Leporello: Haas, Zerline: Ubrich. Letztere entzückte durch ihren Gesang, besass aber nicht das einschmeichelnde Spiel der Held. Ein volles Haus machte wie immer der Freischütz, dessen Ouverture häufig auf Wunsch des Königs wiederholt wurde: Niemann sang regelmässig den Max. Im Nachtlager übernahm Gunz statt Niemann den Gomez und in Czar und Zimmermann Beese statt Berend den Peter.

Zum Besten des Marschnerdenkmals war „Heiling" angesetzt, welchem ein Prolog von Rodenberg, gesprochen von C. Devrient, voranging. Graf Platen, damals zum „General-Intendant" ernannt, sprach bei Zusendung der Nettoeinnahme von 395 Thlr. dem Comité sein Bedauern aus, dass die Vorstellung trotz der Besetzung mit den besten Kräften keinen höheren Ertrag geliefert habe. Darin lag ein Vorwurf gegen die erste Gesellschaft. Der Adel, welcher nur wenig Kunstsinn hatte und überhaupt eine sehr exclusive Stellung einnahm, indem er politisch die reactionäre und auf kirchlichem Gebiet die orthodoxe Richtung gegenüber der Bürgerschaft vertrat, hatte die besten Plätze im ersten Range inne und zahlte den für diesen Rang sehr billigen Abonnementspreis. Damit glaubte derselbe jeder anderweitigen Verpflichtung überhoben zu sein, sodass denn auch bei jeder Ausserabonnements-Vorstellung der erste Rang bis auf wenige bürgerliche Besucher vollständig leer war. In Folge dessen war die Intendanz bei neuen Stücken, deren Inscenirung aussergewöhnliche Geldopfer erforderte, lediglich auf den Säckel der Bürgerlichen angewiesen. Selbst das vorleuchtende Beispiel der königlichen

Familie war nicht im Stande, in dieser Beziehung einen Einfluss auf die Aristokratie auszuüben.

Der „Schwarze Domino“ sollte neu einstudirt werden, und Scholz übergab die Rolle der Angela mit Zustimmung der Intendanz dem Frl. Weiss. Dagegen protestirte die Ubrich, weil Gounod während seiner Anwesenheit auf ihre Anfrage erklärt hatte, dass die Rolle ihr als Chanteuse légère zukomme. Da die Intendanz die Streitfrage nicht lösen konnte, gab der König seiner Gesandtschaft in Paris den Auftrag, bei Auber anzufragen, ob die Rolle der Angela für Sopran oder Mezzosopran sei. Derselbe antwortete, dass die Angela von ihm für Mezzosopran geschrieben (was er auch Scholz auf dessen Anfrage mitgetheilt hatte), aber von der Damoreau-Cinti creirt sei. Inzwischen hatte v. Flotow die Ubrich benachrichtigt, dass die Damoreau eine Sopranistin sei, für welche während ihres Engagements an der Grossen Oper in Paris Auber die Prinzessin in der Stumme, und Meyerbeer die Prinzessin in Robert der Teufel geschrieben habe; dann an der Opéra comique engagirt, habe Auber sie für die Angela ins Auge gefasst. Da Auber's Antwort das Räthsel nicht gelöst hatte, sollte er sich noch einmal detaillirt über den Stimmcharakter der Damoreau aussprechen; ausserdem wurde Rundfrage bei mehreren grossen Hoftheatern über die Besetzung gehalten. Nicht genug damit: auch Berlioz wurde gefragt, ob diese Sängerin an der grossen resp. komischen Oper Mezzo- oder Coloratursängerin gewesen sei; desgleichen Meyerbeer, ob er die Isabella für die Damoreau bestimmt habe u. s. w. Die Antwort des 80 jährigen Auber fiel wieder ausweichend aus, während aus dem Schreiben von Berlioz und des Directors der komischen Oper hervorging, dass die Partie der Angela für eine Sopranistin (Coloratursängerin) geschrieben sei. Damit beruhigte man sich, liess aber die Oper fallen.

Mit Frl. Ubrich wurde ein neuer Contract geschlossen. Die von ihr geforderten 3800 Thlr. liessen die Intendanz befürchten, dass eine Bewilligung die Gagen in die Höhe treiben würde. Allein der König hielt die Ubrich wohl für die bedeutendste Künstlerin in ihrem Fach in Deutschland, welcher bei ihren 23 Jahren und ungewöhnlicher Begabung noch eine grosse Zukunft bevorstehe, in Folge dessen jene Gage bis zum Jahre 1868 genehmigt wurde. Um ihre Stimme zu schonen, erging der Befehl, dass sie nie mehr als Einmal in der Woche singen solle, dass zwischen zwei Vorstellungen stets der erforderliche Zwischenraum zur Erholung stattfände, und dass am Tage nach der Vorstellung keine Probe für sie angesetzt werde. Auf Ansuchen der Intendanz wurde ein sechsmaliges Auftreten im Monat zugestanden. Sie genoss fortan den Gesangunterricht des schwedischen Professor Lindhuldt. Frl. Ubrich war das enfant chéri der königlichen Familie geworden, und der König sorgte für sie in wahrhaft väterlicher Liebe. So blieb es bis zu seinem Tode, wovon seine Briefe an dieselbe (Frankfurter Zeitung vom 10., 12., 15. und 21. Juni 1900) Zeugniss ablegen. — Gunz erhielt einen zehnjährigen Contract mit 3000 Thlr. Gage.

Nach einem wenig anziehenden Winterrepertoir entwickelte sich vom Frühjahr 1863 an eine grössere Regsamkeit. Der Geburtstag der Königin sollte durch „Orpheus und Eurydice“ verherrlicht, und die Novität von Joachim einstudirt werden. Darob fühlte sich Fischer tief verletzt und sah seinen Ruf in Deutschland in hohem Grade beeinträchtigt, weil Joachim bisher der Oper fern gestanden hatte. Die Intendanz bat sogleich den König, dem Capellmeister die Kränkung zu ersparen. Der Grund zu diesem aussergewöhnlichen Befehl war, dass Joachim sich mit Frl. Weiss verlobt hatte und ihm auf Wunsch der Königin die Freude gemacht werden sollte, eine Oper zu dirigiren, in welcher seine Braut die Hauptrolle hatte. Der König liess hinzufügen, er habe nicht im geringsten daran gedacht, dass Fischer, welchem er öfter seine Anerkennung ausgesprochen hätte, sich zurückgesetzt fühlen könne; er erkenne dessen Recht, diese Oper zu dirigiren, durchaus an, sei aber überzeugt, dass derselbe gern mitwirken werde, Joachim eine Freude zu bereiten. Auch werde ihm ja eine Erleichterung zu Theil, da

er während eines dreimonatlichen Urlaubs von Scholz behufs Studium der Kirchenmusik in Italien dessen Opern übernommen habe. „Orpheus" ist die einzige Oper, welche Joachim in seinem Leben dirigirt hat. Frl. Weiss sang den Orpheus: eine Rolle wie für sie geschaffen, da ruhige Grösse und Innigkeit den Hauptcharakter ihres künstlerischen Vortrages bildeten; sie hatte beim Anblick ihres Bräutigams am Dirigentenpult am ganzen Körper gezittert. Auch die Caggiati als Eurydice, Ubrich als Amor nebst Chor und Orchester leisteten Vorzügliches. Nach den beiden Iphigenien war Orpheus die dritte und letzte Gluck'sche Oper dieser Periode. Eine jede erlebte nur zwei Aufführungen.

Frl. Weiss entschloss sich auf Joachim's Wunsch, der Bühne zu entsagen. Sie war als Azucena, Fides, Adriano hochgefeiert, hatte die Nancy und Frau Reich mit launigem Spiel ausgestattet und verschiedene kleinere Rollen gegeben. Der Verlust ihres grossen Talents wurde schwer empfunden, und man bedauerte, dass dasselbe nicht genügend verwerthet sei. Als sie kurz vor dem Abgang den Adriano absagte, hiess es, dass sie die Rolle nicht mehr singen wolle; ohne böswillige Gerüchte kann ja kein Theater bestehen. Die Künstlerin erwiderte, dass sie ihren Verpflichtungen nachkommen würde, aber Gott danke, mit dem Schmutze, der sich selbst an die göttliche Kunst dränge, bald nichts mehr zu thun zu haben. Sie verabschiedete sich im neu einstudirten „Fidelio" am 31. Mai, wobei sie nach eigener Aussage vor innerer Erregung kaum im Stande war, die Rolle zu Ende zu führen und den ganzen Abend geweint hatte, sodass der Rock von Gunz, welcher ihr als Florestan trefflich zur Seite stand, auf der einen Seite ganz nass geworden war. Joachim berichtete an Scholz in Rom, dass Leonore recht Beethoven'sch gesungen habe; sie lasse ihren eigentlichen Capellmeister grüssen, denn der, welcher dirigirte, sei's wahrlich nicht. Bei Fischer's Leitung missfiel zumal der häufige, nur auf Effect berechnete schroffe Wechsel von Forte und Piano. Frl. Weiss hatte nur ein Jahr lang der hiesigen Oper angehört.

Zwei Tage vorher hatte auch Gey der Bühne Lebewohl gesagt, nachdem er als Erbförster im Freischütz, wie er anbrachte, die Geschichte vom Probeschusse bereits 148 Mal erzählt hatte. Man fuhr vom Theater ab in festlichem Zuge nach dem Limmerbrunnen zum Abschiedsmahle; voran ein Musikcorps, Gey in offenem, bekränzten Wagen mit zwei Reitern zur Seite, dann die Mitglieder im Gefolge. Am 29. Mai wurde als Abschieds- und Benefizvorstellung „Der Verschwender" gegeben, an welcher sich die ersten Kräfte des Schauspiels und der Oper betheiligten, und stürmischer Applaus wurde dem 67jährigen Gey beim Vortrage des Bettlerliedes zu Theil. 35 Jahre lang hatte Gey hier gewirkt, und in der Blüthe seiner Kraft an der ersten Glanzperiode unter Marschner lebhaften Antheil gehabt.

Niemann sang in diesem Winter in der neueinstudirten „Norma" den Sever; seine Stimme war von sonniger Pracht. Vollendet war der Tamino von Gunz. Ihm wurde die grosse Auszeichnung zu Theil, dass er bei einer Galaoper zu Ehren des Fürstencongresses in Frankfurt (19. August) im „Barbier" den Almaviva mit Adeline Patti sang; der Kaiser Franz Josef, ihm zur Seite der König von Hannover, gab das Signal zu den Applausen. Schott war schon lange stimmleidend; bei seiner Gewohnheit, stets mit gewaltsam zur Seite geschobener Kinnlade und weit nach hinten gezogener Zunge zu singen, wurden die Töne schwächer, und die Stimme verlor an Ausdauer. Man vertheilte seine Rollen unter Düffke und Bletzacher, dessen Werth man erst jetzt zu schätzen anfing, da er grosse musikalische Sicherheit und guten Geschmack zeigte. Die dramatische Sängerin Klingelhöfer ging ab. Als gegen Schluss der Saison Fischer erkrankte und Scholz abwesend war, übernahm Langer die Leitung der Oper. Zwischendurch dirigirte einmal Abt aus Braunschweig den Freischütz und beschleunigte die Tempi in einer Weise, dass der Chor nur mit Mühe folgen konnte, und die Solisten ein langsameres Tempo durch Zurückhalten erzwangen. Auch er schien eine Vorliebe für scharfe

musikalische Accente zu haben; allein mit diesem Pfeffern deutscher Musik war man nicht einverstanden, und Marschner's Tradition für die classische Oper wurde in Ehren gehalten. — Der Besuch des Theaters war anhaltend gut, sodass schon wieder einmal das Parquet durch Vorrücken des Orchesters bis unter die Prosceniumlogen vergrössert werden musste. Das Hoftheater hatte gleichsam ein Monopol auf Vergnügungen, insofern z. B. den Kunstreitergesellschaften die Erlaubniss zu Vorstellungen erst nach Einwilligung der Intendanz ertheilt wurde.

Eine wichtige Ferienarbeit war die Einführung der Pariser Normalstimmung im Orchester. Um zu einer gleichmässigen Orchesterstimmung in allen Ländern zu gelangen, hatte die französische Regierung durch eine Commission von Sachverständigen einen unveränderlichen Normalton feststellen lassen, welcher etwa ein $^1/_4$ Ton tiefer als derjenige in der Grossen Oper zu Paris daselbst Eingang gefunden hatte (1860). Es zeigten sich dabei grosse Vortheile für die Sänger, ohne dass der Klang des Orchesters beeinträchtigt wurde. Dresden folgte. Als dann auch die Wiener Hofoper sich dafür entschieden hatte, gab hier der österreichische Gesandte die Anregung. Scholz und Joachim empfahlen dringend die sofortige Einführung der vertieften Stimmung, befürworteten auch, dass wenigstens ein Musikcorps, der Bühnenmusik wegen, mit neuen Instrumenten ausgestattet, und der Musikunterricht in den Schulen auf Grundlage der neuen Stimmung ertheilt werde. Scholz wurde zu einer Conferenz deutscher Capellmeister nach Dresden delegirt, um den dortigen Opernvorstellungen mit neuer Stimmung beizuwohnen, worauf der König die Anschaffung neuer Holzblas- und Blechinstrumente für das Orchester, sowie die einer neuen Orgel, im Werthe von 4000 Thlr. genehmigte. (Schon im Jahre 1786 hatte der hiesige Organist Vater über den hoch getriebenen Kammerton geklagt.) Im Beginn der Herbstsaison lernte man im Freischütz die Wirkung der neuen Stimmung kennen. Besonders schön klang der etwas dunklere, aber volle Ton der Blechinstrumente; auch die Geigen hatten an Breite und Fülle gewonnen, und beim Chor wirkte die grössere Leichtigkeit in den höheren Tönen wohlthuend. Das grosse Publikum merkte von dieser Aenderung vielleicht nur, dass Niemann als Max einzelne hoch liegende Stellen leichter sang und als Hüon, früher eine seiner am wenigsten gelungenen Rollen, eine überraschend grössere Leichtigkeit in Bewältigung der Coloraturen zeigte. Er hatte während der Ferien bei Frau Viardot-Garcia in Baden-Baden Gesangunterricht gehabt, nebenbei auch mit Kanonenstiefeln im Wasser gestanden und Forellen gefischt. Eine Pflege oder Schonung der Stimme kannte Niemann kaum; am Tage der Vorstellung blieb er wohl zu Hause und sprach nicht viel, sonst überwand seine Riesennatur Alles.

Für October und November ging Frl. Ubrich, welche durch Aufnahme in die Gemeinde der königl. Schlosscapelle ausgezeichnet war, auf Befehl des Königs unter Beibehaltung ihrer vollen Gage mit Lindhuldt nach Paris, um von Delsarte weiter ausgebildet zu werden. (Auch der Maschinist Hoffmann wurde nach Paris geschickt, um sich bei Deplechis im Maschinenwesen zu vervollkommnen). Zum Ersatz für die Ubrich gastirte Frl. Hänisch aus Dresden, welche mit kräftigem Sopran und schöner Erscheinung wohl zu den besten Vertreterinnen der Spieloper gehörte und sehr gefiel. Schott trat nach zweijähriger Dienstunfähigkeit wieder auf; aber der lange Mangel an Uebung hatte die Reinheit und Sicherheit des Tons beeinträchtigt.

Unter den neuen Mitgliedern interessirte der 20jährige Max Stägemann. Seine Mutter war die Schwester der Devrient's. Von Emil Devrient dramatisch herangebildet, hatte er von diesem die Doppelkunst des Schauspielers und Sängers geerbt. Sein Contract in Bremen wurde mit einer Abfindungssumme gelöst, und nach einem Gastspiel als Biterolf im Tannhäuser (17. Mai) u. a. trat er im Herbst für zweite Barytonrollen ein. Die Stimme war nicht gross, aber frisch, das Spiel noch in der Entwicklung begriffen; allein die Begabung stand fest. Er erhielt die Rollen des Papageno, Valentin und sang

bald die Grafen in Figaro und Nachtwandlerin. — Von Neuem wurde der im Jahre zuvor gekündigte Bassist Leinauer engagirt, und für zweite Tenorpartieen kam Pirk mit weicher Stimme, aber leblosem Vortrag und Spiel hinzu. Desgleichen Frau v. Rigeno als jugendliche Sängerin und Minna Nanitz mit kräftigem, wohlklingenden Alt.

Die neue Saison brachte „Die Katakomben“ von Ferd. Hiller. Das als „ernste Oper“ bezeichnete Werk machte, mehr episch als dramatisch gehalten, beim ersten Anhören den Eindruck von Oratorienmusik. Die Aufführung unter Fischer mit Niemann in der Hauptrolle des Sclaven war sehr gelungen, Hiller wurde gerufen, allein die Oper erschien nicht wieder. Innerhalb drei Monaten gab es vier neu einstudirte Opern: „Jessonda“, dann „Zampa“ mit Niemann in der Titelrolle, welche bisher von Barytonisten gesungen, sich vortrefflich für ihn eignete. Grossen Beifall erzielte die „Entführung“ mit Frau Caggiati und Gunz, desgleichen die „Nachtwandlerin“, wobei man sich überzeugte, dass die Coloraturen der Ubrich nach den Pariser Studien an Reinheit und Glätte gewonnen hatten. Allerdings wurden Wärme und leichtes Spiel bei ihr vermisst, sodass ihre Martha nicht mehr die frühere Zugkraft ausübte. Ihr Phlegma nahm zu, und bei der Hofgunst, welche sie genoss, durfte sie es wagen, die wenigen Proben, welche sie noch mitzumachen geruhte, auf einem Stuhl neben dem Souffleurkasten sitzend zu absolviren.

Mit „Cortez“ eröffnete Niemann das Jahr 1864, wobei seine Darstellung in der Soldatenscene sich auf den Gipfel künstlerischer Vollendung hob. Sein kriegerischer Muth verliess ihn auch in den nächsten Tagen nicht. Am 10. Januar, als eine Landesversammlung von fast 2000 Menschen über die Rechte Schleswig-Holstein's berieth, bei welcher Gelegenheit man den Orangeriesaal zu Herrenhausen in ein trojanisches Pferd, voll von Gardesoldaten, verwandelt hatte, war bei der bevorstehenden Besetzung jenes Landes durch Bundestruppen eine englische Drohnote in Hannover abgegeben. Abends war „Templer und Jüdin“, und Niemann sang die Worte: „Du stolzes England schäme dich“, that dann, als ob er sich versprochen habe und fügte die Worte „freue dich“, sowie einen patriotischen Vers hinzu. Unter jauchzendem Beifall erschien er, den Theatergesetzen zuwider, auf offener Scene. Am folgenden Tage beschwerte sich der englische Gesandte beim Minister. Inzwischen hatte Niemann bereits von der Intendanz ein höfliches Monitum erhalten, dass derartige Impromptus in einer ernsten Oper nicht passend seien, und man hoffe, dass solches nicht wieder vorkommen werde. Der Engländer beruhigte sich. In den nächsten Tagen wurden Niemann viele Dankschreiben für sein „Versprechen“ zugeschickt; u. A. aus Heilbronn eine Fünfthaler-Note der freiwilligen Schleswig-Holstein'schen Anleihe mit der Zuschrift „Dem braven deutschen Manne“, und in Braunschweig wurde ihm als Tannhäuser ein Lorbeerkranz mit schwarzrothgoldener Schleife und Inschrift „Dank dem deutschen Manne“ zugeworfen. Auch die übrigen deutschen Mittelstaaten waren von England mit einer Note beglückt, in Folge dessen Sigl in München als Bürgermeister von Saardam den englischen Gesandten mit den Worten anredete: „Haben sie auch vielleicht eine Drohnote im Sacke? Nur heraus damit.“ Im Februar sang Niemann in München den Lohengrin. Der damals 18jährige Kronprinz Ludwig hörte die Oper zum ersten Mal, und der Eindruck auf sein schwärmerisches Gemüth war ein gewaltiger. Wenige Tage darauf bestieg derselbe als Ludwig II. den Thron, übersandte Niemann sein Portrait und rief sogleich Rich. Wagner in seine Nähe.

Niemann wurde lebenslänglich engagirt und zum Kammersänger ernannt (13. Mai). Solange er erste Tenorpartieen singen konnte, erhielt er 3700 Thlr. Gage und 1500 Thlr. Spielhonorar als Hofopernsänger; ausserdem 800 Thlr. als Kammersänger. Summa 6000 Thlr. Gehalt und jene 800 als Pension. Dazu bekam er einen Urlaub von vier auf einander folgende, und einen desgleichen von zwei Wochen. Am folgenden Tage reiste er zum Gastspiel nach Berlin, wo er sofort engagirt worden wäre, hätte er nicht vorher den neuen Contract unterzeichnet. Jene Gage war glänzend, aber ver-

hältnissmässig nicht hoch, wenn man berücksichtigte, dass Niemann fast das einzige Mitglied war, von dem man unbedingt sagen konnte, dass er das Publikum anzog. Immerhin wurden dadurch Andere zur Prüfung ihrer eigenen Fähigkeiten und als Resultat davon zu höheren Anforderungen veranlasst. Bereits zwei Tage nach jenem Contractabschluss bat Fischer um Erhöhung seines Gehalts von 2000 auf 2500 Thlr. und motivirte sein Gesuch damit, dass er alle seine geistigen und physischen Kräfte daran gesetzt habe, um dem Hoftheater und Hoforchester den Rang unter den ersten Deutschlands zu verschaffen, dass er demungeachtet oft habe Zurücksetzung erleiden müssen, welche seinen ausgebreiteten künstlerischen Ruf, der ihn den vorzüglichsten jetzt lebenden Dirigenten an die Seite stelle (!), in Zweifel ziehen musste u. s. w. Das Ministerium, welches Fischer's empfindlichen, leicht aufgeregten Charakter kannte, nahm Anstand, über sein Gesuch dem Könige Vortrag zu halten, worauf die Intendanz dasselbe unterbreitete, aber wegen Geldmangel nur ein Sachgeschenk befürwortete. Der König hielt Fischer's bisherige Besoldung für eine glänzende, mit welcher ein Capellmeister mit starker Familie völlig auskommen könne; um wie viel mehr Fischer, welcher von seiner Frau getrennt lebe und keine Kinder habe, sodass er sogar etwas zurücklegen könne. Statt der Gehaltserhöhung erhielt er am Königs Geburtstage ein silbernes Kaffeservice, und gleichzeitig Frl. Held ein Armband. Gunz galt bereits als einer der bedeutendsten lyrischen Tenöre. Er hatte bald nach Niemann's Contract grosse Erfolge im Victoriatheater zu Berlin erzielt und ein Gastspiel mit der Hofoper abgeschlossen, sodass der Wunsch laut wurde, den Sänger von dem Theater an der Leine loszumachen und für Berlin zu gewinnen. Der Courier hoffte, dass dieses neue preussische Annexionsgelüste ebenfalls ins Wasser fallen würde; denn kurz vorher hatte der Berliner Publicist im Interesse Deutschlands es für nothwendig erachtet, dass das Welfenreich zu existiren aufhöre, was der Courier für den Ausbruch eines Kollers bei anscheinend angefangenen Hundstagen hielt. Gunz bat, da seine Gage gerade halb so gross als die seines Collegen Niemann war, um die Entlassung. Dieselbe wurde abgelehnt. Zottmayr, welcher wegen Ordnungswidrigkeiten viele Strafzettel über sich hatte ergehen lassen müssen, war missmuthig geworden und erhielt die gewünschte Entlassung. Seine grossen Stimmmittel hatten ihn beliebt gemacht, obschon er häufig mehr Posaune zu blasen als zu singen schien; auch verstand er es im Ganzen wenig, seine Person in den darzustellenden Charakteren aufgehen zu lassen. Derselbe ging nach München, wo er unter v. Bülow in der Uraufführung von „Tristan und Isolde“ den Marke „noch schwach an Kopf, aber stark an Lungen“ sang.

Während die Oper sich mehrerer ausgezeichneter Tenöre und einer Reihe vortrefflicher Bässe erfreute, klafften im Damenpersonal manche Lücken; vor Allem die einer ersten dramatischen Sängerin. Die grosse Oper ruhte allein auf Frau Caggiati, welche, so vollendet ihr lyrischer Gesang auch war, mit ihrem dramatischen Talent nicht ausreichte. Die auf jenes Fach hinzielenden Gastspiele waren ohne Erfolg. Für das Soubrettenfach gelang es, da die Stimme der Held nicht mehr genügte, eine talentvolle Anfängerin in Anna Regan zu finden. Ihre Tante und Lehrerin, die einst gefeierte Sängerin Ungher-Sabatier in Florenz, berichtete, dass der berühmte Tamburini mit der Regan das Duett aus dem Barbier gesungen habe und von der Stimme ganz bezaubert sei; mit ihrer Schauspielkunst müsse man der grossen Jugend wegen Geduld haben. Sie überraschte durch eine fast vollendete Gesangskunst; die Stimme war klein, von hellem Silberklang und sprach in allen Lagen mit einer hauchartigen Leichtigkeit an; dabei verrieth sie einen feinen musikalischen Geschmack. Einen Sturm des Entzückens erregte der Mezzosopran von Fanny Deconei (Cohn), welche im Wiener Conservatorium ausgebildet, zum ersten Mal und zwar als Fides die Bühne betrat. Obschon im Spiel noch befangen, zeigte sie doch überall eine selbständige Auffassung, sodass einzelne Momente in der Kirchenscene von ergreifender Wirkung waren. Unterstützt von einer

gewinnenden Persönlichkeit, schien sie ganz das Zeug zu einer dramatischen Sängerin ersten Ranges zu haben. Der grosse Erfolg veranlasste den König, in die nächste Aufführung des Propheten zu gehen, da er diese Oper in der Regel nicht zu besuchen pflegte. Man zog das Engagement der Deconei dem der gleichzeitig gastirenden Altistin v. Edelsberg aus München vor und gewährte ihr 450 Thlr. zur weiteren Ausbildung bei Frau Viardot-Garcia. Da Frau Gned für die Oper nicht ausreichte, wurden Frl. Pettenkofer für komische Altrollen, und ausserdem nach dem Abgang der Rigeno noch drei Anfängerinnen Dickow (jugendlich-dramatisch), Rohde (Coloratur) und Frieb (Soubrette) hinzugenommen.

Delsarte hatte den Wunsch nach einem einjährigen Unterricht des Frl. Ubrich ausgesprochen und die Versicherung gegeben, dieselbe zu einer Sängerin allerersten Ranges ausbilden zu können. In Folge dessen beschloss das Königspaar, die Ubrich vom 1. September bis 1. Juni wieder nach Paris zu schicken. Um ihre contractliche Einnahme in keiner Weise zu kürzen, wurde diese aus den Privatmitteln der königl. Hand- und Schatullcasse, welche auch das Vermögen der Sängerin verwaltete, für zehn Monate fortbezahlt, und die nun frei gewordene Gage zum Engagement von Frl. Schubert aus Dresden benutzt. Dieselbe verfügte nicht mehr über frische Stimmmittel; aber ihre Leistungen boten ein abgerundetes Bild. — Niemann hatte mit seinem Gastspiel an der Berliner Hofoper grosse Erfolge gehabt und sein Tannhäuser als erste Rolle einen Beifallssturm wie nie zuvor erregt, sodass mit ihm für das nächste Jahr zwanzig Gastrollen abgeschlossen wurden. Zurückgekehrt sang er den Ivanhoe vor einem Parquet, welches wohl selten so viel Intelligenz vereinigt hatte, als bei der Festvorstellung für die deutschen Philologen.

In der ersten Jahreshälfte waren ausser „Cortez“ der „Dorfbarbier“ und „Hernani“ neu einstudirt; letzterer während Niemann's Beurlaubung mit Ferency aus Cassel als Gast. Im Herbst, wo die schleswig-holsteinische Frage die Interessen der Kunst in den Hintergrund drängte, wurde „Othello“ mit Niemann und Gunz neu einstudirt. Aus langem Schlummer erweckte man den „Wasserträger“, mit welchem Bletzacher zuerst eine grössere Spielpartie übernahm; er trat mehr und mehr in die Rollen des nur selten beschäftigten Schott ein.

Die letzte Novität lag schon weit zurück; man lechzte nach etwas Neuem, sodass sogar eine kleine Operette „Flotte Bursche“ das Haus bis obenhin füllte. Berend als drastisch ausgestatteter Stiefelwichser, die Heid, welche als Student mit der Carricatur eines englischen Lord ein kleines Meisterstück lieferte, und der Komiker Werkenthin als vortrefflicher Gelzhals trugen das Werk. Endlich kam eine neue Oper „Lara“ von Maillart. Nach den grossen Erfolgen in Paris hatte man derselben eine reiche Ausstattung zu Theil werden lassen, allein man fand sie langweilig und die Musik unter der des „Glöckchen des Eremiten“ stehend. Niemann hatte die anstrengende Titelrolle sorgfältig ausgearbeitet, und Frl. Deconei, welche von Baden-Baden nach Paris geschickt war, um die Oper anzuhören und nun nach Vollendung ihrer Studien zurückkehrte, sang die Rolle der Kaled. Unter stürmischem Beifall wurde die Oper begraben.

Frl. Grantzow hatte ebenfalls während der Ferien in Paris studirt, und ihre Lehrerin Dumenique, sowie der Balletmeister St. Léon waren voll des Lobes. Unterstützt von dem gewandten Tänzer Degen führte sie weit schwierigere Pas als früher mit grössester Leichtigkeit aus; aber der Schwerpunkt dieser Künstlerin mit ihrem sympathisch lieblichen Gesicht und einer wie vom Bildhauer gemeisselten Figur lag doch in ihrer Anmuth und poetischen Darstellung. Nachdem man ihr im vorigen Jahre die Fenella übertragen hatte, womit sie eine ergreifende Wirkung erzielte, erhielt sie nun auch die Aebtissin in Robert der Teufel. Nach dem Abgang ihres Vaters rückte Kobler zum Balletmeister auf. Derselbe wurde nebst Schwester beim Tode der Mutter auf Befehl des Königs 14 Tage lang von allen Darstellungen enthoben.

Wieder neigte sich das Jahr seinem Ende zu, ohne dass eine erste dramatische Sängerin gefunden war. Das Repertoir blieb eintönig, Neues hörte man wenig; kurz, während des ganzen Jahres wurden Klagen über die Oper laut. Der Etat 1864/65 betrug 121082 Thlr. Daran nahmen die Gagen für die Oper mit 39800, für Schauspiel mit 39750, Chor mit 13798 und Ballet mit 10000 Thlr. Theil. Die Intendanz sah sich veranlasst, auf eine beträchtliche Erhöhung des Zuschusses anzutragen, wurde aber zunächst vom Ministerium abschlägig beschieden, weil die hiesige Hofbühne mit denen in Berlin und Dresden nicht rivalisiren könne; denn Berlin habe monatliche Einnahmen von 26 bis 30000 Thlr., Dresden von 18000, während hier nur 7000 eingingen. In diesem Punkte war jedoch die Ansicht des Königs gerade die entgegengesetzte, sodass die Intendanz zwischen zwei Stühlen sass, indem sie unter allen Umständen dessen Befehle auszuführen hatte, ihr aber auf der anderen Seite die Mittel vorenthalten wurden. Das Ministerium berichtete dem Könige (Januar 1865), dass die Steigerung der Gagen nicht allein die Ursache der Insufficienz der Theatercasse sei, sondern auch das Fehlen eines Theaterdirectors. Solange v. Perglass Director gewesen sei, wäre die Verwaltung und ihr Erfolg ein besserer gewesen. Nach dem gänzlichen Beiseiteschieben Rottmayer's wegen wirklicher oder angenommener Unfähigkeit übe der General-Intendant auch dessen Dienstfunctionen aus, oder lasse sie von untergeordneten Personen besorgen. Nach des Königs Instruction solle aber mit Recht die artistische Leitung des Theaters nicht in den Händen eines Hofcavaliers, sondern in denen eines Mannes von Fach liegen. Auch gehöre es sich nicht, dass Graf Platen als hochgestellter Cavalier an den kleineren Theatern umherreise, was Sache eines Directors wäre. Das Ende vom Liede war, dass der bisherige Zuschuss von 75000 auf 86000 Thlr. erhöht wurde. Diese Umstände, zu denen der Abgang Joachim's hinzutrat (März 1865), scheinen schon damals die Stelle des Graf Platen erschüttert zu haben. Dafür spricht auch, dass in diesem Winter ohne seine Betheiligung kleine Lustspiele bei Hofe auf einer eigends dazu construirten Bühne in Herrenhausen veranstaltet wurden; vornehmlich mit Frau Niemann und Sontag. Erst als Repertoirstörungen eintraten, musste der Intendant die Sache in die Hand nehmen.

Um die Jahreswende gastirte ein 22jähriges Mädchen, Henriette Garthe, vom Hoftheater in Coburg. Nach einjährigem Studium bei Manuel Garcia in London missglückte ein Engagement an der Berliner Hofoper, da man die Stimme nicht für ausreichend hielt, worauf Meyerbeer ihre Empfehlung nach Coburg veranlasste (1861). Schon vorher hatte sie von Berlin aus, als Frau Nimbs hier abging, sich mit 7 Rollen zum Gastspiel angeboten und, da ihr Coburg zu eng wurde, noch einmal mit 15 Rollen den Wunsch wiederholt; beide Male vergeblich. Anfangs 1864 hörte Fischer sie in Gotha und gestand ihr das jugendlich-dramatische und theilweise hoch-dramatische Fach zu. Frl. Garthe gastirte zuerst als Agathe (28. December). Schon nach den ersten vollen, sympathischen Tönen warf das Publikum jede Kritik über Bord und gab sich mit Behagen dem ungewohnten Genusse dieser mit den Reizen der Jugend geschmückten Stimme hin. Dieselbe war ein echter Sopran, kräftig und von hellem, edlem Klange. Im Vortrage paarte sich eine schlichte, zarte Empfindung mit einem hinreissenden Schwung pathetischer Kraft; das Spiel war natürlich und einfach. Ihre Auffassung der Agathe war originell, und man fühlte sofort, eine reich begabte Künstlerin vor sich zu haben, welche es verstand, einer Rolle den einheitlichen Charakter zu geben. Während ihrer ersten Arie sagte Niemann in der Coulisse: „das Mädchen singt ja zum verrückt werden", und als er nach dem tosenden Beifall auftrat, küsste er sie auf die Stirn. Nach der Vorstellung flog ihr eine unbekannte Dame in der Garderobe um den Hals mit den Worten: „eine solche Agathe habe ich noch nicht gesehen"; es war Frau Niemann-Seebach. Nach dieser ersten Rolle war das Engagement so gut wie gesichert. Als Valentine ruhte über dem schwungvollen Gesange und edlem Spiel der Hauch der Anmuth, sodass einzelne Unebenheiten in der Technik des Gesanges gegenüber der Gesammtleistung nicht in die

Wagschaale fielen. Die dritte Gastrolle war Elisabeth, welche sie mit einfach inniger Weiblichkeit, getragen von fürstlicher Würde, ausstattete. Niemann war von dem Talent seiner Partnerin so überzeugt, dass er es garnicht für nöthig gehalten hatte, mit ihr eine Spielprobe zum Tannhäuser zu machen. Ueberhaupt wies er nicht selten die Theilnahme an den Proben mit der Erklärung zurück, dass er zu den königlichen Jagden eingeladen sei, welche auch zum Dienst gehörten und den Vorzug vor seinem Theaterdienst hätten. Nach Kündigung der Dickow wurde Frl. Garthe zum 1. September 1865 engagirt, und dem Coburger Intendanten, welcher von dem Gastspiel nichts wusste, blieb nichts übrig, als zu gratuliren. Endlich war für das seit dem Tode der Nottes verwaiste Fach einer ersten dramatischen Sängerin eine würdige Repräsentantin gefunden.

Vor der Hand blieben im Anfang des Jahres 1865 die ungünstigen Verhältnisse noch bestehen. Viel Antheil daran hatten die reichlich zugemessenen Urlaubsbewilligungen. Niemann gastirte in Cöln, München und trat dann seine 20 Rollen in Berlin an, wofür ihm 1000 Friedrichsd'or bewilligt waren. Er sang dort hauptsächlich mit der Lucca, musste aber das Gastspiel wegen anhaltender Heiserkeit unterbrechen. Gunz concertirte in Hamburg, Amsterdam und ging im Mai nach Her Majesty's Theater in London, wo er den Florestan, Pylades, Belmonte, Octavio, Tamino, Max in italienischer Sprache sang. Jenny Lind-Goldschmidt studirte die Partieen mit ihm ein, und der Sohn des berühmten Bassisten Lablache übernahm den sprachlichen Unterricht. Sein Debut als Florestan war so glänzend, dass er auf eine Reihe von Jahren für den Sommer an die italienische Oper in London engagirt wurde. Auch in Wien gastirte er. Die Ansprüche, welche von auswärts an Niemann und Gunz gestellt wurden, nahmen dergestalt zu, dass man beide Künstler kaum noch zu den Mitgliedern zählen konnte. Ausserdem waren die Damen Ubrich und Deconel zum Studium im Auslande. So kam es, dass im April die Oper gleichzeitig mit fünf Gästen arbeitete. Das verstimmte.

Nicht ganz unerwartet kam es, dass Scholz seine Stellung aufgab. Dieselbe genügte auf die Dauer seinen künstlerischen Neigungen nicht, wobei theoretische Studien, Kirchenmusik den Vorzug vor der Leitung der Oper genossen. Man hatte seiner Direction im Allgemeinen etwas mehr Leben gewünscht, gelegentlich auch Schwankungen wahrgenommen. Eine getadelte Aufführung des Don Juan war vielleicht die nächste Veranlassung zur Kündigung, welche indess möglicherweise unterblieben wäre, wenn man ihm die Leitung der Abonnementsconcerte übertragen hätte, für den Fall, dass sein Freund Joachim, welcher gekündigt hatte, nicht zurückkehrte. Dem betreffenden Bericht an den König legte die Intendanz ein Gutachten des Dr. Schladebach über die Leistungsfähigkeit von Scholz bei. Schladebach, ursprünglich Mediciner, war Musikgelehrter und damals Redacteur der hiesigen „Deutschen Nordseezeitung"; sein Urtheil galt in hohen Kreisen für competent. Das Orchester überreichte Scholz beim Abschiede (8. Mai) eine Adresse mit dem lebhaftesten Bedauern über seinen Abgang und Anerkennung seines künstlerischen Strebens. Die Stadt verlor in ihm einen hervorragenden, feinen Musiker.

Von neu einstudirten Opern kamen in der ersten Jahreshälfte „Maurer und Schlosser" und unter Chordirector Langer der „Feensee" heraus. Letzterer war gerüchtweise als Nachfolger von Scholz bezeichnet, eignete sich jedoch nicht zum Capellmeister.

Es wimmelte von Gästen, unter denen Pauline Lucca das meiste Interesse erregte. Sie sang Valentine und Gretchen (19. und 22. Januar). Die Stimme war von grosser Schönheit und Kraft. Als Gretchen schien anfangs das Heitere, selbst Neckische, welchem ein Zug des Koketten nicht fehlte, ihr eigentliches Element zu sein. Aber in der Gartenscene brach eine glühende Leidenschaft durch, und in dieser wie im Kerker waren Spiel und Gesang hinreissend. Die Kirchenscene war, vermuthlich auf hohen Befehl, ausgefallen. Der Andrang war so gross, dass der erste Rang mit 10 Thlr. bezahlt und die Recensentenplätze verkauft wurden; die Lucca erhielt für die Rolle 400 Thlr. Dann gastirte Degele und brachte viel Schönes; allein dem Einen fehlte im Don Juan

das Ideale, im Templer das Tragische, und der Andere fand im Tell einen zu sentimentalen Zug und hielt den Heiling für seine beste Leistung. Hierauf zogen gleichzeitig vier Gäste ein. Ausser Frl. Spohr sang Bertha Ehnn aus Graz, welche für jugendliche Rollen in Aussicht genommen war, Pamina, Orsino und Gabriele. Die Stimme war ein frischer, kräftiger Mezzosopran von sammetartig dunklem, edlem Klange; der Vortrag zeugte von unverkennbar dramatischer Begabung, auch das Spiel war angenehm. Allein die Schule liess zu wünschen übrig, und am wenigsten gelang die Mozart'sche Musik. Die Intendanz eröffnete der Sängerin, dass wegen der Stimmlage ihr diejenige Beschäftigung nicht gewährt werden könne, welche sie sowohl, wie auch die Intendanz wünsche, daher es in ihrem Interesse läge, wenn der verabredete Contract nicht in Wirksamkeit träte. Zwei Jahre darauf verdrehte die Ehnn den Wienern die Köpfe und blieb mit ihrem poetischen Kleeblatt Gretchen, Julia und Mignon in der Wiener Hofoper unübertroffen. Mit ihr zusammen gastirten Krolop als Sarastro, Mephisto, Plumkett und von Rokitanzky als Herzog in Lucrezia. Krolop war ein begabter Anfänger mit markigem Bass, aber die Stimme war ungleichmässig und tremolirte viel. Später wurde er eine Zierde der Berliner Oper. v. Rokitanzky, welcher Zottmayr ersetzen sollte, hatte nur einige imposante Töne, einen farb- und schwunglosen Vortrag, sodass man auf ihn verzichtete. Aus ihm wurde ein Professor der Gesangskunst am Wiener Conservatorium. Während der Abwesenheit der Ubrich trat nach Frl. Schubert in den beiden letzten Monaten Frl. Hänisch wieder ein.

Vor Schluss der Saison entpuppten sich noch zwei Hannoveraner als Tenoristen. Zinkernagel, ein Schüler von Fischer, stand zum ersten Mal als Max im Freischütz auf den Brettern und gefiel mit seiner sympathischen Stimme. Der Andere, William Müller, war nach vierjähriger Thätigkeit als Dachdecker von Dorn in Berlin im Gesang unterrichtet, und zwar mit dem Erfolge, dass er wieder aufs Dach klettern musste. Der König wurde auf die Stimme aufmerksam gemacht, liess sie prüfen, gewährte ihm ein Stipendium zur weiteren Ausbildung in einem Pensionat und betraute Lindhuldt mit dem Gesangunterricht. (Als nach 1866 das Stipendium fortfiel, übernahm Fischer in uneigennütziger Weise den Unterricht, und Müller entwickelte sich zu einem vortrefflichen Heldentenor.)

Den Geburtstag des Königs würdig zu feiern, war die Oper kaum im Stande, sodass man auf die originelle Idee verfiel, im Gartentheater zu Herrenhausen „Wallenstein's Lager" unter freiem Himmel zu geben. Es war das letzte Mal, dass am 27. Mai auf diesem vor 200 Jahren erbauten Theater Comödie gespielt wurde. Alle Rollen waren mit den besten Kräften besetzt; v. Lehmann, welcher 1862 abgegangen und von Neuem engagirt war, gab den Capuziner. Grossartig war das Schlusstableau, in welchem bei bengalischer Beleuchtung etwa 180 Personen mitwirkten, und ein Trompetercorps von 24 Mann zu Pferde im Costüm der Pappenheimer Cürassiere das von 80 Sängern vorgetragene Reiterlied begleitete.

Im Herbst begann für die Oper noch einmal eine Zeit des Glanzes. Wir geben einen Ueberblick über das Opernpersonal, mit welchem man in diese Saison und das Jahr 1866 eintrat. Unter dem Director Rottmayer hatte Haas die Regie der Oper. Hofcapellmeister Fischer war als Künstler wie als Dirigent Realist. Er hatte das Bestreben, den Aufführungen eine möglichst unmittelbare Wirkung zu verleihen und arbeitete dieselben bis in alle Details auf den äusseren Effect aus, wobei er eines augenblicklichen Erfolges stets sicher war. Da andererseits eine poetische Vertiefung in den Charakter unserer classischen Musik seinem Naturell widerstrebte, so gewannnen auch diese Aufführungen, namentlich symphonische, ein Effect suchendes Gepräge, was nicht behagte. Seine Führung war energisch und sicher; er hatte die Ensembles fest in der Hand, dirigirte ruhig, ohne irgend welche auffällige Evolutionen, obschon mit einer bewussten Eleganz. Es ging Alles wie geschmiert, und Fischer genoss eine fortdauernde Anerkennung.

Als feiner Musiker galt er jedoch nicht und blieb die Beweise seiner theoretischen Bildung dem Orchester schuldig. Eine hervorragende Rolle spielte bei ihm, zumal in Wagner'schen Opern, das Blech, welches häufig den Gesang übertönte. Zweifelsohne mag es einem Dirigenten schwer sein, hierin das richtige Mass zu treffen, da er zunächst vom Streichquartett umgeben ist und deshalb, trotz der Stärke des Blechs, die Hauptsachen vollkommen hört. Dagegen wird das entfernter sitzende Publikum mehr vom Blech getroffen, weil dieses stärker auswirft, als die übrigen Instrumente. Wagner hat für seine Opern ein starkes Streichquartett vorausgesetzt; nichtsdestoweniger müssen Orchester mit mittelgrossem oder kleinem Streichquartett die von ihm vorgeschriebene Anzahl von Posaunen und Trompeten stellen. Der Klang der Blechinstrumente in den gewöhnlichen Logentheatern, selbst mit tiefer gelegtem Orchester, ist mit dem abgedämpften Ton, wie er aus dem mit einem Schalldach versehenen, mystischen Abgrund Bayreuth's emporsteigt, garnicht zu vergleichen, sodass der Versuch, das Orchester nur um ein Geringes tiefer zu legen, wohl als Spielerei angesehen werden dürfte. In solchen Theatern wird es nur einem sehr feinfühligen Capellmeister gelingen, den Gesang nicht übertönen zu lassen, ohne dabei den Glanz der Blechinstrumente übermässig abzudämpfen. In der classischen deutschen Musik wird durch den Lärm nicht selten der feine Blüthenstaub abgestreift.

An Stelle von Scholz war Jean Joseph Bott als Capellmeister berufen. Als der fähigste Schüler von Spohr, welcher ihn wie ein Kind liebte, war Bott in der Casseler Hofcapelle zum Sologeiger und Concertmeister aufgerückt. Er hatte dem Könige von Hannover in Norderney vorgespielt und war von diesem zum Concertmeister ernannt (1852); allein Bott machte den Contract rückgängig, da er in Cassel neben Spohr Capellmeister wurde. Sein Talent war so vielseitig, dass er an demselben Abend die schwierige Clavierpartie in Spohr's Sextett und dann dessen 15. Violinconcert spielte. Seine erste Oper „Die Unbekannte" hatte in Cassel Beifall. Dieselbe war auch hier einmal zu König's Geburtstag in Aussicht genommen, allein des Libretto's wegen, welches sich nicht für eine Festoper eignete, zurückgezogen. Eine Differenz zwischen Bott und der Casseler Intendanz, welche ohne sein Vorwissen eine Partitur wegen Erkrankung eines Mitgliedes geändert hatte, führte seinen Abgang herbei, worauf er Hofcapellmeister in Meiningen wurde (1857). In den nächsten Jahren kam er wiederholt durch Hannover, wo man im Theater zuerst ein Grand pas de fleurs von ihm kennen lernte. 1862 machte seine neue Oper „Actäa, oder das Mädchen von Corinth" in Berlin Fiasco. Als Joachim's Abgang noch zweifelhaft war, bemühte sich Bott um dessen Stelle und einige Wochen nach der Kündigung von Scholz um den Capellmeisterposten. In einem Zeugniss von Spohr hiess es, dass Bott nicht nur einer der ersten jetzt lebenden Violinvirtuosen, sondern auch ein völlig routinirter Operndirector sei und eine gewandte Virtuosität auf dem Clavier und im Partiturspiel habe. Er wurde vom 1. October 1865 an auf ein Probejahr als Capellmeister angestellt und hatte einstweilen auch die Functionen eines Concertmeisters zu übernehmen.

An Tenoristen war die Oper wohl reicher, als jede andere Bühne. Niemann galt als der erste Heldentenor Deutschlands. Trotz aller Erfolge hatte er sich einen tiefen Ernst für seine Kunst bewahrt; mit unvergleichlicher Ausdauer übte er die kleinsten Sachen, wenn sie ihm nicht gelingen wollten. Er war sich seiner Mängel vollkommen bewusst und sprach darüber mit grössester Unbefangenheit; aber der Kritik machte er, ebenso wie Joachim, niemals die Cour (Ehrlich). Als das gefeiertste Mitglied konnte er sich alles erlauben. Wenn er einmal als Prophet in seinem weissen Mantel gehüllt dastand, ohne eine Geste zu thun und nur markirte, das Publikum liess es sich gefallen; missglückten einzelne Rollen, weil sie an der Grenze seiner Fähigkeit standen, so entschuldigte man es mit Unlust. Interessant blieb er aber immer, und auch in weniger gelungenen Rollen übte seine Persönlichkeit stets einen Zauber aus. Mit der Langmuth

des Publikums nahmen seine Launen zu. Gunz war zumal nach den Londoner Erfolgen rasch bekannt geworden und wurde mit Anträgen von Wien, Dresden, Berlin überschüttet. Der Impresario Ullmann bot ihm 12000 Thlr. für eine Reihe von Jahren, was er jedoch abschlug, da es seinem Kunstsinn widerstrebte, an jedem Abend ein und dasselbe Programm zu singen Er bat nun wiederholt, seinen bis 1872 dauernden Contract aufzuheben, oder ihm den gleichen wie Niemann zu bewilligen. Bei dem fortwährenden Drängen wurde schliesslich die Entlassung für den Fall, dass ein genügender Ersatz gefunden werde, zugesagt. Gunz blieb. In kleineren Tenorpartieen erfreute Pirk durch den Wohllaut seiner Stimme, und Beese war durch unermüdliches Streben sehr beliebt geworden; auch Berend wirkte in der Oper mit.

Unter den sechs Bassisten stand Schott mit seinem wuchtigen, tiefen Bass obenan; allein bei den zurückgebliebenen Schäden der Stimme war der früher so reichliche Beifall geringer geworden. Als tiefer Bassist trat Birkinger hinzu; Bletzacher zeigte echt künstlerisches Streben, Haas war ein vortrefflicher Spielbass, und Leinauer eine gute Aushülfe. Düffke als Bassbuffo wurde durch seine Komik über Wasser gehalten, obschon er in Folge eines Gichtleidens Jahre lang das Repertoir gestört hatte. Diesen Bassisten stand als ein einziger Barytonist Stägemann zur Seite.

Im Damenpersonal trat neben Frau Caggiati mit Beginn der Herbstsaison Frl. Garthe ein. Die Ubrich war aus Paris zurückgekehrt, und zu den Sängerinnen Deconei, Nanitz, Regan, Pettenkofer gesellte sich eine Anfängerin Schönfeld; auch die Held wurde noch in der Oper beschäftigt.

Das Chorpersonal von 25 Herren und 26 Damen stand unter Langer. Dieser Chor bot Leistungen, wie sie Scholz auch nur annähernd an keiner der grössesten Bühnen damals und in den folgenden Jahrzehnten wieder gehört hat! Langer erhielt nach dem Tode des Musikdirectors Merker mit gleichem Titel die Direction der Operetten, Possen und Ballets, behielt aber seine Stelle als Chordirector bei. Niemann nahm mit ihm seine Rollen durch und gab zu, viel von ihm profitirt zu haben. Der Geiger Herner wurde Correpetitor. — Das Orchester zählte 75 Musiker. — Im Ballet wirkte Kobler jun. als Balletmeister und gleichzeitig als Tänzer mit Degen. Solotänzerinnen waren die Grantzow und Kobler. Das Corps bestand aus 17 Figurantinnen, und an der neu errichteten Tanzschule war Vater Kobler als Lehrer angestellt. Im folgenden Jahre traten die Geschwister Kobler vom Solotanz zurück; der Bruder blieb Balletmeister, und die Schwester vertrat ihren Vater bei der Balletschule. — (Auch im Schauspiel waren einige sehr hervorragende Künstler, wie Carl Devrient, Carl Sontag, v. Lehmann, Frau Niemann-Seebach; daneben Porth, Marks, H. Müller, Berend, Frau v. Bärndorf, die jungen Talente Franziska Ellmenreich, Rosa Pressburg u. A.)

Das Haus machte nach der Schilderung Sontag's stets einen glänzenden Eindruck. Die ersten Plätze waren fast alle von den Gesandten, dem Adel und den distinguirtesten Personen aller Stände abonnirt. Im Parquet war viel Militair. Alle im Hause kannten sich unter einander, das Theater bildete eine einzige grosse Familie. Das Publikum war von einer südlichen Lebendigkeit und riss den Darsteller mit fort. Jeder Liebling wurde empfangen, jede Pointe aufgenommen, jede Scene mit Beifall begleitet Manche Lieblingsnummer der Oper musste stets wiederholt werden, und ein dreimaliger Hervorruf nach den Acten war nichts Seltenes. War das Publikum einmal kälter, — der König liess sich nicht stören und klatschte mit seinen waschledernen Handschuhen munter weiter. Das Publikum sah es, und nun ging der Applaus los, bis das Zeichen zum da capo gegeben wurde (Im Uebrigen gab es auch genügend Claque auf der Galerie, welche in geschlossener Colonne mit grosser Ausdauer arbeitete.)

Mit diesem vorzüglichen Personal wurde im Herbst 1865 die Oper eröffnet. Mehr Licht verbreitete sich im Logenhause, welches anstatt durch den Gaskronleuchter mittelst Oberlichtes, das durch eine blumenartig gemusterte Glaskuppel herabfiel, beleuchtet

wurde. Das Haus wurde dadurch unten heller, auch war der Blick von den oberen Rängen weniger behindert; nur blieben die schönen Deckengemälde in Dunkel gehüllt. Anfangs concentrirte sich das Hauptinteresse auf die neu eingetretenen Mitglieder Garthe, Bott und die Erfolge der Pariser Studien von Frl. Ubrich.

Am 3. September trat Frl. Garthe als Agathe ins Engagement. Schlag auf Schlag folgten mit ihr und Niemann in den nächsten Wochen Tannhäuser, Hugenotten, Robert, Jüdin und schliesslich Fidelio mit Gunz. Mit jeder neuen Rolle wurde es klarer, dass die Oper einen reichen Schatz an dieser für das dramatische Fach hochbegabten jungen Sängerin gewonnen hatte. Die Stimme zeigte zwar technische Mängel, tremolirte auch gelegentlich; allein dafür entschädigten vollauf die Originalität, der sympathische Vortrag und das durchdachte edle Spiel, welches sich von jeder Uebertreibung und Effecthascherei fernhielt. Die Garthe war eine poetische Natur. Ihr Gesang war im Stande, die ganze Scala von Empfindungen zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen; indem sie die dramatischen Elemente tief erfasste und durchfühlte, brachte sie dieselben zu schöner Gestaltung und wurde eins mit dem Charakter, welchen sie darstellte. Eine grosse, plastisch schöne Bühnenerscheinung war sie, wie geschaffen zu einem Zusammenspiel mit Niemann. Und wenn man in ihre rehbraunen Augen sah, musste man der alten Pensionsmutter Recht geben, welche einst das 16jährige Mädchen als einen ernsten, gediegenen Charakter geschildert hatte, harmlos, kindlich und offen. Als man für die versammelten deutschen Aerzte und Naturforscher als Festoper den Tannhäuser gab, rief das Duett zwischen ihr und Niemann einen so frenetischen Beifall hervor, dass beide auf offener Scene gerufen wurden. Die fremden Gäste staunten über den Reichthum an Talenten und das Orchester, da man so Viel in der kleinen Residenz des Nordens nicht erwartet hatte.

Erst im Zusammenspiel der Garthe mit Niemann kam ihre ganze darstellerische Begabung zum vollen Ausdruck; auch dieser fand darin seine besten Momente. Nicht allein, dass in den Adern beider Künstler jener ganz besondere Saft, „Theaterblut" genannt, rollte; sie besassen auch Beide den „göttlichen Funken". Ein Jeder versteht diese Theatersprache, und doch ist eine Erklärung schwierig. Unter jenem mag man sich ein von Kohlensäure prickelndes Blut vorstellen, in welchem kleine Teufel baden und Purzelbäume schlagen. Dieses Theaterblut findet man auch bei Künstlern zweiten Ranges. Ohne dasselbe ist ein Jeder von vornherein für die Bühne verloren, denn er bleibt langweilig. Dem Vollblut entspricht der göttliche Funken. Dieser dürfte vor Allem in einem hohen Grade von Einbildungskraft und Geistesplastik bestehen, welche es dem Künstler ermöglichen, in dem Charakter einer Rolle der Art aufzugehen, dass er dieselbe nicht spielt, sondern selbst ist. Das vor allem Anderen packt das Publikum. Mit einer solchen Einbildungskraft kann man Veilchen riechen, wenn man will. Niemann ging in seinen Rollen vollständig auf; es kam vor, dass er in den Proben zu Joseph und Rienzi zu Thränen gerührt war, und als Raoul, welchen er auch französisch studirt hatte, sogar französische Worte leise vor sich hin sprach. Als er mit der Garthe das Duett aus der Afrikanerin im Hause probirte und diese anfangs die Umgebung vermisste, um sich ganz in die Rolle hineinversetzen zu können, sagte er ungehalten: „Sie sind jetzt nicht Frl. Garthe, sondern Selica, und ich Vasco". Wie hoch übrigens Niemann das Darstellungsvermögen seiner Collegin schätzte, geht aus seiner Aeusserung hervor: „Wenn es mit der Stimme nicht mehr geht, dann stellen wir lebende Bilder".

Bott führte sich, wie sein Vorgänger, mit der „Weissen Dame" (27. October) ein. Seine Leitung war gewandt, voll feiner Nüancirung; besonders rühmte man die discrete Orchesterbegleitung. Aber die Jupiterruhe Fischer's, welche den Sängern das Gefühl einer grossen Sicherheit gab, fehlte ihm bei seinen etwas unruhigen Bewegungen und nervösen Mienenspiel. Die Aufführungen der ersten von ihm dirigirten Opern erfreuten sich einer besonderen Anerkennung des Königs, und der Eintritt Bott's als bedeutende

musikalische Kraft wurde warm begrüsst. Während die Soloproben mit Sängern meistens an der Hand von Clavierauszügen gehalten werden, übte er mit ihnen vielfach aus der Partitur.

Frl. Ubrich trat nach ihrer Rückkehr aus Paris zuerst als Gretchen wieder auf. Die Stimme war frisch und hell wie früher; jedoch eine auffallende Vervollkommnung ihres Gesanges wurde nicht bemerkt. Schön waren ihre Coloraturen, aber die Wärme im Vortrage wurde mehr und mehr vermisst. In einzelnen Rollen war jede Spur von Empfindung erloschen, alles marmorkalt, wie denn überhaupt eine Wiedergabe lebhafter Empfindungen ihrer Natur zu widerstreben schien.

Das Repertoir bis Ende 1865 brachte für Niemann ausser den genannten Opern mit der Garthe Joseph, Stumme, Prophet und Rienzi. Die Hauptpartieen von Gunz waren Don Octavio, Tamino, beide geradezu vollendet, sodann Florestan, George Brown, Almaviva. In der Deutlichkeit der Aussprache konnte er als Muster dienen, obschon im Dialog gelegentlich der österreichische Dialect („auch hier ruft man zurick") durchbrach. Sein Darstellungsvermögen war nur gering. Birkinger überraschte als Sarastro durch Schönheit und Kraft seiner Stimme, war aber noch sehr befangen. Wesentliche Fortschritte hatte Frl. Nanitz gemacht und erhielt in Folge dessen die meisten Rollen des Altfaches, da die Deconei aus ihrer Anfängerschaft nicht herauskam, ihren prachtvollen Mitteln keine Empfindung einflössen konnte und nach seltenem Auftreten ihre Entlassung nahm. Frl. Regan zeigte in kleinen Rollen ihre hervorragende Schulung, blieb aber im Spiel unfrei, und die Schönfeld fand als Naturalistin gar keinen Anklang.

Sehr wichtig wurde die Frage, ob Stägemann für grosse dramatische Partieen verwendet werden sollte. So lange Zottmayr hier war, hatte er nur die lyrischen Barytonrollen gesungen, dann während der Ferien bei Delsarte studirt, worauf ihm Czar, Figaro, Simeon u. A. zugelegt wurden. Seine Fortschritte waren nach allen Richtungen wahrzunehmen. Die Stimme hatte an Fülle zugenommen, der Vortrag war von selbständiger Auffassung und Geschmack, das Spiel voll Leben. Allein man warnte den jungen Sänger doch vor Ueberanstrengung, da für die Grösse des Logenhauses die volle Kraft noch fehlte, und hielt es in seinem eigenen Vortheil, wenn für grosse Barytonrollen ein anderer Vertreter gefunden würde. Da sein Contract ablief, wurde die Frage brennend. In einer Anfrage beim Könige über Stägemann's Engagement stützte sich die Intendanz auf folgendes, sehr wahrscheinlich von Fischer abgegebenes Gutachten: „Die weiche, angenehme Barytonstimme ist von frischem Wohlklang und angemessenem Umfang. St. hat Fleiss auf Ausbildung gelegt und erfreuliche Egalisirung erzielt, wenn auch die Tonbildung nicht immer frei und charakteristisch genug erscheint und bisweilen namentlich in der Höhe etwas Gedrücktes erhält; was vielleicht nicht ohne Einfluss auf die Intonation ist, die bei grösserer Anstrengung oder verhältnissmässig hoch liegenden Partieen leicht zu Schwankungen sich neigt. Die Stimme erscheint indess gesund, sodass eine Besserung und Kräftigung wohl zu erzielen ist, wenn St. den eigentlich dramatischen Gesang noch sorgfältiger cultivirt. Er ist gebildet, jung, voll ernstem Kunststrebens, talentbegabt und fleissig, was sich auch in seiner Darstellung ausspricht, wenn es auch hie und da den Anschein gewinnt, als ob seine Individualität ihn überwiegend zu theoretischen Speculationen hinzöge, die — als Bildungsgrundlage für den dramatischen Sänger von ausserordentlichem Werthe — doch bei einiger Uebertreibung auch dem praktischen Wirken gefährlich werden kann, zumal, wenn sie, wie das nicht selten der Fall ist, eine gewisse Selbstzufriedenheit mit dem Wirken erzeugen, während beim Künstler das Können als Hauptsache überwiegend gepflegt und beansprucht werden muss, dem jenes nur als Fundament dienen darf. Es ist nicht die Theorie, sondern die Praxis, in welcher und durch welche der ausübende Künstler sich zu bewähren hat. St.'s Gesammtindividualität scheint vorzugsweise dem Lyrischen zugewendet; auch der Timbre seiner Stimme, seine

Liedervorträge sprechen dafür. Die Weichheit, Zartheit und Innigkeit seines Vortrages, leicht überwiegend zum Sentimentalen sich neigend, tritt dabei am deutlichsten hervor, während auch das heitere und naive Element von ihm nicht ohne Erfolg cultivirt wird. Dagegen liegt das Markige, das Heroische, das tief Leidenschaftliche seiner Individualität wesentlich fern. Auch die physische Kraft und Ausdauer der Stimme reicht für derartige Aufgaben nicht aus. Es ist derselben, soviel darüber jetzt sich urtheilen lässt, nicht möglich, die grossen, anstrengenden Barytonpartieen der modernen Oper, namentlich wuchtigen Orchestermassen gegenüber und in grossen Theaterräumen, ohne Ueberanstrengung, ohne Schädigung der Intonation wie des Ausdruckes im Vortrage und endlich der Stimme selbst mit voller Wirkung bis zu Ende durchzuführen. Wird ihm das z. B. schon im Nachtlager schwer, wie erst, wenn Aufgaben wie Don Juan, Templer an ihn herantreten. Es ist das zweifelsohne bei den sonstigen Vorzügen ein beklagenswerther Mangel. Infolgedessen dürfte St. für die volle Vertretung des ersten Barytonfaches an einer grossen Bühne nicht qualificirt erscheinen." Während die Erneuerung des Contractes noch schwebte, sang Stägemann zum ersten Mal den Heiling. Die Kritik rühmte seine Leistung, hielt indess Kraft und Fülle des Tons für den Ausdruck der Leidenschaft nicht für genügend. Einige Tage darauf erklärte der König, dass er Stägemann als einen zu grossen Hoffnungen berechtigenden Künstler entschieden behalten wolle. „Dass derselbe erste oder Helden-Barytonpartieen, namentlich wuchtigen Orchestermassen gegenüber, nicht zu singen vermöchte, ist nur zu behaupten, wenn man verlangt, dass nicht gesungen, sondern wie Zottmayr stets zu thun pflegte, gebrüllt werden soll, oder wenn, was von Seiten der Dirigenten bei der Begleitung des Gesanges leider so häufig geschieht, gestattet wird, dass die Instrumentalmusik die Sänger übertönt, wodurch dann diese zum Schreien verleitet werden, was ich zu meinem grossen Bedauern noch bei der letzten Aufführung des Rienzi zu bemerken Anlass hatte." Letzteren Vorwurf hätte Fischer mit Wagner's eigenen Worten etwas abschwächen können, da dieser Genast gegenüber eingestanden hatte, dass sein „Rienzi" ausser einer enormen Länge den grossen Fehler einer betäubend starken Instrumentation habe. Stägemann's Contract wurde mit der Berechtigung zu ersten Barytonpartieen verlängert. — Was bislang nie vorgekommen war, geschah in diesem Jahre: es kam nicht eine einzige Novität heraus; Alles war in Vorbereitung zur „Africanerin" begriffen.

Adele Grantzow hatte meist nur in Zwischenacten getanzt, und ihre einzige grössere Partie war die Aebtissin in Robert der Teufel. Als sie diese am 11. October gab, ahnte man nichts Böses, und die Presse nahm keine Notiz davon. Saint-Léon hatte ihr ein viermonatliches Gastspiel am kaiserlichen Theater in Petersburg angetragen, allein der Urlaub wurde abgelehnt. Und abermals verweigert, obschon eine andere Tänzerin als Stellvertreterin angeboten war, und die Grantzow mit den Worten gebeten hatte: „es ist seit Beginn meiner Laufbahn mein einziges Streben gewesen, in meiner Kunst die höchste Stufe zu erreichen; mir einen bedeutenden Namen zu verschaffen, bietet sich jetzt eine glänzende Gelegenheit." Schliesslich wurde der Urlaub von October bis Ende Februar bewilligt. Ihr Auftreten in Moskau war so brillant ausgefallen, dass sie für die vier Sommermonate in der Académie impériale zu Paris mit 14000 Fr. und für die folgenden sechs Wintermonate in Moskau mit 11000 S.-R. engagiert wurde; sie bat daher um ihre Entlassung. Da der Contract im März zu Ende ging, war die Grantzow für hier verloren. Nach dem ersten Auftreten in Paris hatte die berühmteste Tänzerin ihrer Zeit, Marie Taglioni, zu ihr gesagt: „Sie ersetzen mich". Aus der wenig beachteten hannoverschen Tänzerin mit einem Gehalt von 1600 Thlr. war drei Monate später eine europäische Berühmtheit mit einem Jahreseinkommen von fast 16000 Thlr. geworden! Es war eine Ironie des Schicksals, diese Tänzerin auf der Höhe ihres Ruhms nach einem leichten, von einem Curpfuscher behandelten Hautausschlag an Blutvergiftung und am Bein amputirt, sterben zu lassen (7. Juni 1877).

Wir schliessen vorläufig mit der Oper ab, um am Schluss Opern und Concerte des Jahres 1866 zusammen zu fassen.

---

50 Jahre Oper vom 1. Januar 1815 bis 1. Januar 1865.

1. Opernübersicht.*)

Adam	Postillon von Lonjumeau	1837,	5 November	46
"	Der Brauer von Preston	1839,	6. Juni	7
"	Zum treuen Schäfer	1842,	26 Juni	3
"	Die Nürnberger Puppe	1853,	8. Mai	2
"	Giralda	1856,	20. Mai	2
Auber	Der Schnee	1825,	25. Februar	12
"	Maurer und Schlosser	1827,	30. März	44
"	Stumme von Portici	1829,	23. September	96
"	Concert bei Hofe	1829,	16. October	7
"	Die Braut	1830,	19. December	13
"	Fra Diavolo	1831,	26. Mai	54
"	Liebestrank	1832,	26. März	2
"	Lestocq	1835,	25. Februar	5
"	Gustav, oder der Maskenball	1837,	2. März	24
"	Die Botschafterin	1838,	17 September	3
"	Der schwarze Domino	1839,	15. Februar	14
"	Des Teufels Antheil	1844,	18. März	20
"	Die Sirene	1845,	28 Mai	3
"	Der Schwur	1846,	9 Januar	1
"	Die Krondiamanten	1846,	20 October	6
"	Gott und die Bajadere	1848,	29. März	3
"	Haydee	1850,	4. October	2
"	Marco Spada	1853,	8. December	2
"	Der Feensee	1855,	15. April	23
Balfe	Die Haimondskinder	1847,	11. November	2
Beethoven	Fidelio	1824,	7. December	55
Bellini	Der Pirat	1832,	12. November	3
"	Die Unbekannte	1833,	21. November	23
"	Norma	1834,	26 December	66
"	Montecchi und Capuletti	1835,	27. April	49
"	Die Nachtwandlerin	1836,	15. April	68
"	Die Puritaner	1838,	8. Januar	24
Benda	Pygmalion. (M.)	1815,	27. Januar	1
"	Medea. (M.)	1817,	21. April	1
Berton	Aline, Königin von Golkonda	1819,	1. October	2
Blum	Die Nachtwandlerin	1823,	10. April	2
"	Mary, Max und Michel	1843,	2. Januar	1
Boildieu	Der Calif von Bagdad	1803,	30. August	9
"	Der neue Gutsherr	1816,	23. Februar	8
"	Johann von Paris	1817,	14. Januar	45
"	Rothkäppchen	1820,	23. Januar	15
"	Die weisse Frau	1827,	25. Februar	70
"	Die umgestürzten Wagen	1829,	26. Januar	5
Breitenstein	Der Capellmeister von Venedig	1816,	17. Mai	21

*) Bei einer Anzahl von Opern aus früherer Zeit ist der Tag der ersten Aufführung nicht sicher zu ermitteln; vor der Hand muss obiges Datum dafür gelten. Die beigefügte Zahl betrifft die Aufführungen in jener Periode. Die Melodramen sind mit M. bezeichnet. — In jenem Zeitraum wurden noch mehrere Opern angekauft, jedoch nicht zur Aufführung gebracht: Tebaldo ed Isolina von Morlacchi, Léocadie von Auber, Blitz und Königin von Cypern von Halévy, Nina von Paisiello, Caïd von Thomas u. A.

Caraffa	Der Einsiedler	1824, 25. Februar	3
Catel	Semiramis	1827, 21. September	2
Cherubini	Wasserträger	1803, 9. August	25
„	Faniska	1819, 8. Juni	2
Cimador	Pygmalion	1817, 26 September	1
Cimarosa	Die heimliche Ehe	1794, 28 Mai	6
Dalayrac	Die beiden Savoyarden	1790, 7 September	2
„	Adolf und Clara, oder die Gefangene	1803, 22 Juni	4
„	Zwei Worte, oder die Nacht im Walde	1816, 18 März	17
Dittersdorf	Apotheker und Doctor	1787, 7. December	4
„	Das rothe Käppchen	1792, 11. April	2
„	Hieronymus Knicker	1793, 6. Februar	1
Donizetti	Anna Boleyn	1836, 14. October	3
„	Der Liebestrank	1839, 28. April	33
„	Lucia di Lammermoor	1840, 13. November	47
„	Lucrezia Borgia	1841, 27. Mai	58
„	Die Tochter des Regiments	1843, 8. März	44
„	Die Favoritin	1843, 22 December	2
„	Don Pasquale	1844, 28. Mai	2
„	Linda von Chamounix	1845, 15. April	4
„	Don Sebastian	1845, 26. November	6
„	Marie de Rohan	1847, 4. October	4
„	Marino Falieri	1848, 16. Juni	5
„	Belisar	1848, 10. November	9
Doppler	Ilka	1858, 24 November	3
Enckhausen	Der Savoyard	1830, 21. April	1
Ernst II., Herzog von Coburg	Toni, oder der Wildschütz	1853, 23. October	2
„	Diana von Solange	1858, 22 December	3
Esser	Thomas Riquiqui	1844, 26. Januar	1
Fioravanti	Die wandernden Operisten	1815, 15. März	2
„	Die Sängerinnen auf dem Lande	1815, 26. December	25
Fischer	Das Hausgesinde	1816, 12 December	2
„	Die Verwandlungen	1817, 16 Juni	1
v. Flotow	Alessandro Stradella	1845, 23. Juni	48
„	Martha	1849, 27. November	47
„	Indra	1853, 29. Mai	16
Fränzel	Carlo Fioras	1815, 1. October	4
Gareaux	Der kleine Matrose	1803, 18. September	4
Geisler	Princessin von Cacambo	1816, 7. November	2
„	Alte Liebe rostet nicht	1819, 31. März	1
Generali	Adeline	1819, 5 Januar	1
Gläser	Des Adlers Horst	1834, 3 October	6
Gluck	Iphigenie auf Tauris	1794, 7. Februar	2
„	Iphigenie in Aulis	1857, 15 April	2
„	Orpheus und Eurydice	1863, 15. April	2
Gounod	Faust und Margarethe	1861, 1. December	24
Grétry	Richard Löwenherz	1790, 10. September	6
„	Raoul (Blaubart)	1835, 30. August	5
Gyrowetz	Der Augenarzt	1817, 17. October	2
Halévy	Die Jüdin	1836, 4 April	34
„	Guido und Ginevra	1849, 10 October	3
Hellmesberger	Die beiden Königinnen	1851, 28 April	2
Herold	Die Rosenmädchen	1820, 9. Juni	2
„	Zampa	1833, 24 Februar	38
„	Der Zweikampf	1847, 17. December	2
„	Der Weibertausch	1852, 19 Januar	1
Hille	Der neue Obrist	1849, 23 März	2
Hiller	Der Teufel ist los	1773, 1. Juni	1
Hiller, Ferd.	Die Katakomben	1863, 24 September	1
Himmel	Fanchon	1805, 9. September	18
Holberg	Der politische Zinngiesser	1805, 6. September	10
Isouard	Aschenbrödel	1817, 4. Mai	26

Isouard	Joconde	1819, 22 October . .	4
„	Das Lotterieloos	1823, 3. Februar . .	3
„	Alle fürchten sich	1831, 12. October . .	9
Kauer	Die Sternenkönigin. (M.)	1806, 22. April . . .	1
„	Das Donauweibchen II.	1816, 14. Januar . .	3
„	Das Donauweibchen I.	1817, 5. October . .	10
Kreutzer	Libussa	1823, 26. December .	2
„	Das Nachtlager in Granada . . .	1838, 2 März . . .	54
Lachner	Catharina Cornaro	1848, 26. Mai . . .	6
Lindpaitner	Die Macht des Liedes	1836, 5 December .	6
Lortzing	Czar und Zimmermann	1840, 26 Juni . . .	45
„	Der Wildschütz	1843, 14 Mai . . .	10
„	Der Waffenschmied	1846, 27. December .	8
„	Undine	1853, 20 April . . .	32
„	Die beiden Schützen	1854, 22. September .	4
Maillart	Das Glöckchen des Eremiten . .	1861, 24. Mai . . .	15
„	Lara	1864, 26. December .	1
Marschner	Vampyr	1828, 15. December .	35
„	Templer und Jüdin	1831, 23. Februar . .	61
„	Des Falkner's Braut	1832, 24. September .	4
„	Hans Heiling	1833, 30. September .	50
„	Schloss am Aetna	1836, 5 Juni . . .	6
„	Bäbu	1838, 19. Februar . .	5
„	Austin	1852, 25. Januar . .	6
Martin	Lilla	1789, 22 April . . .	10
„	Der Baum der Diana	1790, 23. April . . .	2
Maurer	Der neue Paris	1826, 27. Januar . .	7
„	Aloise	1828, 16 Januar . .	25
„	Die Runenschrift	1829, 11. December .	2
Mayr, Simon	Adelheid von Gneselin	1816, 14 Februar . .	2
„	Ginevra	1823, 12. September .	2
Méhul	Je toller je besser	1803, 4 August . .	7
„	Der Schatzgräber	1804, 12. März . . .	9
„	Joseph in Egypten	1817, 24. Februar . .	67
„	Helene	1821, 7. Januar . .	3
„	Valentine von Mayland	1830, 25. Februar . .	2
Mercadante	Der Bravo	1851, 30. October . .	2
„	Der Schwur	1854, 15. December .	2
Meyerbeer	Robert der Teufel	1833, 1. Februar . .	70
„	Hugenotten	1838, 30. November .	86
„	Kreuzritter	1840, 6. Juni . . .	1
„	Prophet	1852, 11. October . .	41
„	Dinorah	1860, 12. Februar . .	5
Mozart	Entführung aus dem Serail	1787, 12 April . . .	43
„	Hochzeit des Figaro	1789, 18 Mai . . .	86
„	Don Juan	1791, 4 März . . .	147
„	Cosi fan tutte	1792, 10. October . .	4
„	Zauberflöte	1794, 25. April . . .	98
„	Titus	1802, 24 Februar . .	16
Müller, Wenzel	Das neue Sonntagskind	1795, 24. August . .	14
„	Zauberzitter	1796, 11. April . . .	4
„	Schwestern von Prag	1800, 18. Juni . . .	20
„	Deutsche Grenadier	1815, 26 Mai . . .	3
„	Unruhige Nachbarschaft	1816, 6. October . .	2
„	Prinz aus Irrthum	1817, 14. December .	1
„	Teufelstein bei Mödlingen	1820, 3. December .	20
Nicolai	Lustige Weiber von Windsor . . .	1854, 8. October . .	35
Offenbach	Verlobung bei der Laterne	1859, 3. Mai . . .	2
„	Orpheus in der Unterwelt	1860, 14. October . .	2
„	Fortunio's Lied	1861, 24. October . .	3
Päër	Sargines	1804, 2 September .	23
„	Camilla	1807, 26 August . .	6
„	Edle Rache	1815, 13. März . . .	1

Paër	Achilles	1815, 24. April	3
„	Griselda	1816, 3. Januar	3
„	Wegelagerer	1821, 25 November	2
„	Der lustige Schuster	1825, 26. Januar	2
„	Agnese	1825, 30. September	1
Paisiello	Die schöne Müllerin	1793, 8. April	13
Pavesi	Herr Marcantonio	1823, 25 Mai	2
Portugallo	Verwirrung aus Aehnlichkeit	1819, 25. Juli	1
Reissiger	Yelva. (M.)	1833, 29. März	7
„	Adele de Foix	1845, 17. Januar	3
Rossini	Tancred	1818, 27. December	36
„	Elisabeth, Königin von England	1820, 13. März	5
„	Die diebische Elster	1820, 29. October	10
„	Die Italienerin in Algier	1821, 2. September	6
„	Barbier von Sevilla	1822, 1. Januar	111
„	Der Türk in Italien	1823, 25 Februar	1
„	Othello	1824, 21. October	56
„	Armida	1827, 22. Januar	13
„	Das Fräulein am See	1828, 24. April	14
„	Moses	1829, 25. Februar	2
„	Tell	1830, 17. September	50
„	Die Belagerung von Corinth	1843, 20. Februar	8
Salieri	Axur, König von Ormus	1791, 23. September	8
Schäffer	José Riccardo	1857, 3. März	1
Schenk	Der Dorfbarbier	1800, 30. Juni	29
Schmidt, G.	Prinz Eugen	1848, 2 October	5
Schmitt	Der Doppelprocess	1827, 14. December	1
„	Valeria	1834, 20. März	1
Seyfried	Die Waise und der Mörder. (M.)	1819, 25. Februar	12
„	Saul. (M.)	1821, 30. September	2
„	Ochsenmenuett (nach Haydn)	1825, 26. Mai	1
„	Zum goldenen Löwen	1831, 3. Mai	1
Solié	Das Geheimniss	1801, 17. April	23
Spohr	Faust	1826, 15. November	7
„	Jessonda	1831, 23. September	21
Spontini	Vestalin	1818, 30. September	31
„	Ferdinand Cortez	1826, 14. December	21
Stegmayer	Das lebendige Weinfass	1815, 22 Mai	1
v. Suppé	Das Pensionat	1862, 5 Februar	2
„	Flotte Bursche	1864, 1. November	4
Süssmayer	Der Spiegel von Arcadien	1797, 2. Juni	2
„	Liebe macht kurzen Process	1816, 20 October	1
„	Soliman der Zweite	1817, 26 März	3
Sutor	Apollo's Wettgesang	1817, 8. Juni	10
„	Pauline	1817, 18. December	1
„	Das Tagebuch	1821, 11. Februar	2
Taubert	Die Kirmess	1832, 6 December	2
Thomas	Die Doppelleiter	1839, 9. December	2
Triberg	Sänger und Schneider	1817, 13. Juni	20
Verdi	Nebucadnezar	1846, 9 December	16
„	Hernani	1847, 15 April	26
„	Macbeth	1850, 23 December	4
„	Luise	1851, 27. Mai	1
„	Rigoletto	1853, 25 Februar	2
„	Troubadour	1858, 12. Februar	25
Vespermann	Hans und Gretchen	1815, 12. April	1
Wagner	Tannhäuser	1855, 21. Januar	38
„	Lohengrin	1855, 16. December	20
„	Der fliegende Holländer	1857, 28. Mai	2
„	Rienzi	1859, 11. December	17
v. Weber	Freischütz	1822, 13. März	157
„	Euryanthe	1824, 22. Juni	11
„	Oberon	1827, 6. November	63

Weigl	Corsar aus Liebe	1805, 26. September	1
"	Die Uniform	1810? —	5
"	Das Dörfchen im Gebirge	1815, 21. Mai	8
"	Die Schweizerfamilie	1815, 25. October	29
"	Adrian von Ostade	1818, 26. October	7
"	Nachtigall und Rabe	1819, 6. December	5
Winter	Das unterbrochene Opferfest	1801, 9. Januar	30
"	Marie von Montalban	1822, 1. December	2
"	Bettelstudent. (Der reisende Student)	1826, 27. October	2
Wolfram	Der Bergmönch	1833, 18. April	8
"	Schloss Candra	1834, 10. Januar	4
Wranitzky	Oberon	1791, 14. März	4
Ziegler	Der Ehedoctor	1816, 18. Februar	2

In 50 Jahren sind 3800 Opernvorstellungen gegeben, und zwar 245 verschiedene Opern von 91 Componisten.

Unter den Componisten sind nur 10, welche mehr als 100 Aufführungen erlebt haben. Obenan steht Mozart mit 6 Opern, welche binnen 50 Jahren 394 Mal gegeben sind. Es folgen der Zahl nach Auber, Rossini, Bellini, v. Weber, Donizetti, Meyerbeer, Marschner (mit 7 Opern in 37 Jahren 167 Mal), Boildieu und v. Flotow. — Weitere 10 Componisten haben zwischen 50 und 100 Vorstellungen zu verzeichnen, und zwar in folgender Reihe: Lortzing, Méhul, Wagner (mit 4 Opern in 10 Jahren 77,*) Verdi (mit 6 Opern in 19 Jahren 74), W. Müller, Adam, Kreutzer, Weigl, Beethoven, Spontini.

Unter 245 verschiedenen Opern sind 21, welche 50 mal und öfter gegeben sind und 12 Componisten angehören:

Freischütz	157 mal,	Joseph in Egypten	67 mal,
Don Juan	147 „	Norma	66 „
Barbier von Sevilla	111 „	Oberon	63 „
Zauberflöte	98 „	Templer und Jüdin	61 „
Stumme von Portici	96 „	Lucrezia Borgia	58 „
Figaro's Hochzeit	86 „	Othello	56 „
Hugenotten	86 „	Fidelio	55 „
Robert der Teufel	70 „	Fra Diavolo	54 „
Weisse Dame	70 „	Nachtlager in Granada	54 „
Nachtwandlerin	68 „	Hans Heiling	50 „
Tell	50 mal.		

Unter den 9 Componisten, welche Mozart am nächsten stehen, und deren Gesammtaufführungen etwa die Hälfte aller gegebenen Opern ausmachen (1960), sind 3 Italiener: Rossini, Bellini, Donizetti mit 762 Aufführungen — 3 Franzosen: Auber, Meyerbeer (franz. Styl), Boildieu mit 689 — und 3 Deutsche: v. Weber, Marschner, v. Flotow mit 509 Vorstellungen. Entsprechend dem Geschmack des Hofes, wie der deutschen Aristokratie überhaupt, war mithin nächst Mozart's Werken die italienische Oper die beliebteste. Auch die französische hatte den Vorzug vor der deutschen.

Unter den einzelnen Opern stand der Freischütz obenan; neben ihm Don Juan. Der Barbier siegte über die Zauberflöte, die Stumme über Figaro's Hochzeit. Die beiden Meyerbeer'schen Opern überflügelten die aus demselben Jahrzehnt stammenden beiden Marschner'schen. Weiter zurück lag Fidelio, welcher an Zahl der Aufführungen mit dem Nachtlager auf gleicher Stufe stand.

---

*) Bis zum Schluss unserer Periode sind Wagner's Opern 87 Mal gegeben: Tannhäuser 41, Lohengrin 22, Fliegende Holländer 2, Rienzi 22.

2. Jahresnovitäten.

Die folgende Tabelle enthält eine chronologische Uebersicht der Novitäten. Der Tag der ersten Aufführung steht nach den officiellen Theaterzetteln fest.

Dirigent: Lüders.

1816,	3. Januar	Griselda	*Paër.*
„ ,	14. Februar	Adelheid von Gneselin	*S. Mayr.*
„ ,	18. Februar	Der Ehedoctor	*Ziegler.*
„ ,	20. October	Liebe macht kurzen Process	*Süssmayer.*
1817,	14. Januar	Johann von Paris	*Boildieu.*
„ ,	24. Februar	Joseph in Egypten	*Méhul.*
„ ,	8. Juni	Apollo's Wettgesang	*Sutor.*

Dirigent: Sutor.

1817,	17. October	Der Augenarzt	*Gyrowetz.*
„ ,	18. December	Pauline	*Sutor.*
1818,	30. September	Vestalin	*Spontini.*
„ ,	27. December	Tancred	*Rossini.*
1819,	5. Januar	Adeline	*Generali.*
„ ,	31. März	Alte Liebe rostet nicht	*Geisler.*
„ ,	8. Juni	Faniska	*Cherubini.*
„ ,	25. Juli	Verwirrung aus Aehnlichkeit	*Portugallo.*
„ ,	1. October	Aline, Königin von Golkonda	*Berton.*
„ ,	22. October	Joconde	*Isouard.*
„ ,	6. December	Nachtigall und Rabe	*Weigl.*
1820,	23. Januar	Rothkäppchen	*Boildieu.*
„ ,	13. März	Elisabeth, Königin von England	*Rossini.*
„ ,	9. Juni	Die Rosenmädchen	*Herold.*
„ ,	29. October	Die diebische Elster	*Rossini.*
1821,	7. Januar	Helene	*Méhul.*
„ ,	11. Februar	Das Tagebuch	*Sutor.*
„ ,	2. September	Die Italienerin in Algier	*Rossini.*
„ ,	25. November	Die Wegelagerer	*Paër.*
1822,	1. Januar	Barbier von Sevilla	*Rossini.*
„ ,	13. März	Freischütz	*Weber.*
„ ,	1. December	Marie von Montalban	*Winter.*
1823,	25. Februar	Der Türk in Italien	*Rossini.*
„ ,	10. April	Nachtwandlerin	*Blum.*
„ ,	25. Mai	Herr Marcantonio	*Pavesi.*
„ ,	12. September	Ginevra	*S. Mayr.*
„ ,	26. December	Libussa	*Kreutzer.*
1824,	25. Februar	Der Einsiedler	*Caraffa.*
„ ,	22. Juni	Euryanthe	*Weber.*
„ ,	21. October	Othello	*Rossini.*
„ ,	7. December	Fidelio	*Beethoven.*
1825,	25. Februar	Der Schnee	*Auber.*
„ ,	26. Mai	Ochsenmenuett (nach Haydn)	*Seyfried.*
„ ,	30. September	Agnese	*Paër.*
1826,	27. Januar	Der neue Paris	*Maurer.**)
„ ,	27. October	Der Bettelstudent	*Winter.*
„ ,	15. November	Faust	*Spohr.*
„ ,	14. December	Ferdinand Cortez	*Spontini.*
1827,	22. Januar	Armida	*Rossini.*
„ ,	25 Februar	Die weisse Dame	*Boildieu.*
„ ,	30 März	Maurer und Schlosser	*Auber.*
„ ,	21. September	Semiramis	*Catel.*
„ ,	6 November	Oberon	*Weber.*
„ ,	14 December	Der Doppelprocess	*Schmitt.*
1828,	16. Januar	Aloise	*Maurer.**)
„ ,	24. April	Das Fräulein am See	*Rossini.*

*) Dirigent: Maurer.

Dirigent: Maurer (interimistisch).

1828, 15. December	Vampyr	*Marschner.*
1829, 26. Januar	Die umgestürzten Wagen	*Boildieu.*
„ , 25. Februar	Moses	*Rossini.*

Dirigent: Präger.

1829, 23. September	Stumme von Portici	*Auber.*
„ , 16. October	Concert am Hofe	*Auber.*
„ , 11. December	Runenschrift	*Maurer.*
1830, 25. Februar	Valentine von Mayland	*Méhul.*
„ , 21. April	Der Savoyard	*Enckhausen.*
„ , 17. September	Tell	*Rossini.*
„ , 19. December	Die Braut	*Auber.*

Dirigent: Marschner.

1831, 23. Februar	Templer und Jüdin	*Marschner.*
„ , 26. Mai	Fra Diavolo	*Auber.*
„ , 23. September	Jessonda	*Spohr.*
„ , 12. October	Alle fürchten sich	*Isouard.*
1832, 26. März	Liebestrank	*Auber.*
„ , 24. September	Des Falkner's Braut	*Marschner.*
„ , 12. November	Der Pirat	*Bellini.*
„ , 6. December	Die Kirmess	*Taubert.*
1833, 1. Februar	Robert der Teufel	*Meyerbeer.*
„ , 24. Februar	Zampa	*Herold.*
„ , 18. April	Der Bergmönch	*Wolfram.*
„ , 30. September	Hans Heiling	*Marschner.*
„ , 21. November	Die Unbekannte	*Bellini.*
1834, 10. Januar	Schloss Candra	*Wolfram.*
„ , 20. März	Valeria	*Schmitt.*
„ , 3. October	Des Adlers Horst	*Gläser.*
„ , 26. December	Norma	*Bellini.*
1835, 25. Februar	Lestocq	*Auber.*
„ , 27. April	Montecchi und Capuletti	*Bellini.*
1836, 4. April	Jüdin	*Halévy.*
„ , 15. April	Nachtwandlerin	*Bellini.*
„ , 5. Juni	Schloss am Aetna	*Marschner.*
„ , 14. October	Anna Boleyn	*Donizetti.*
„ , 5. December	Die Macht des Liedes	*Lindpaitner.*
1837, 2. März	Gustav, oder der Maskenball	*Auber.*
„ , 5. November	Postillon von Lonjumeau	*Adam.*
1838, 8. Januar	Die Puritaner	*Bellini.*
„ , 19. Februar	Bäbu	*Marschner.*
„ , 2. März	Nachtlager in Granada	*Kreutzer.*
„ , 17. September	Die Botschafterin	*Auber.*
„ , 30. November	Hugenotten	*Meyerbeer.*
1839, 15. Februar	Der schwarze Domino	*Auber.*
„ , 28. April	Liebestrank	*Donizetti.*
„ , 6. Juni	Der Brauer von Preston	*Adam.*
„ , 9. December	Die Doppelleiter	*Thomas.*
1840, 6. Juni	Die Kreuzritter in Egypten	*Meyerbeer.*
„ , 26. Juni	Czar und Zimmermann	*Lortzing.*
„ , 13. November	Lucia di Lammermoor	*Donizetti.*
1841, 27. Mai	Lucrezia Borgia	*Donizetti.*
1842, 26. Juni	Zum treuen Schäfer	*Adam.*
1843, 2. Januar	Mary, Max und Michel	*Blum.*
„ , 20. Februar	Die Belagerung von Corinth	*Rossini.*
„ , 8. März	Die Tochter des Regiments	*Donizetti.*
„ , 14. Mai	Wildschütz	*Lortzing.*
„ , 22. December	Favoritin	*Donizetti.*
1844, 26. Januar	Thomas Riquiqui	*Esser.*
„ , 18. März	Des Teufels Antheil	*Auber.*

1844, 28. Mai	. . .	Don Pasquale	*Donizetti.*
1845, 17. Januar	. .	Adele de Folx	*Reissiger.*
„ , 15. April	. . .	Linda von Chamounix	*Donizetti.*
„ , 28. Mai	. . .	Die Sirene	*Auber.*
„ , 23. Juni	. . .	Allessandro Stradella	*v. Flotow.*
„ , 26. November	.	Don Sebastian	*Donizetti.*
1846, 9. Januar	. .	Der Schwur	*Auber.*
„ , 20. October	. .	Die Krondiamanten	*Auber.*
„ , 9. December	.	Nebucadnezar	*Verdi.*
„ , 27. December	.	Waffenschmied	*Lortzing.*
1847, 15. April	. . .	Hernani	*Verdi.*
„ , 4. October	. .	Marie von Rohan	*Donizetti*
„ , 11. November	.	Die vier Haimondskinder . . .	*Balfe.*
„ , 17. December	.	Der Zweikampf	*Herold.*
1848, 29. März	. . .	Der Gott und die Bajadere . .	*Auber.*
„ , 26. Mai	. . .	Catharina Cornaro	*Lachner.*
„ , 16. Juni	. . .	Marino Falieri	*Donizetti.*
„ , 2. October	. .	Prinz Eugen	*Schmidt.*
„ , 10. November	.	Belisar	*Donizetti.*
1849, 23. März	. . .	Der neue Obrist	*Hille.*
„ , 16. October	. .	Guido und Ginevra	*Halévy.*
„ , 27. November	.	Martha	*v. Flotow.*
1850, 4. October	. .	Haydee	*Auber.*
„ , 23. December	.	Macbeth	*Verdi.*
1851, 28. April	. . .	Die beiden Königinnen	*Hellmesberger.*)*
„ , 27. Mai	. . .	Luise	*Verdi.*
„ , 30. October	. .	Der Bravo	*Mercadante.*
1852, 19. Januar	. .	Der Weibertausch	*Herold.*
„ , 25. Januar	. .	Austin	*Marschner.*
„ , 11. October	. .	Prophet	*Meyerbeer.**)*

Dirigenten: Marschner, Fischer.

1853, 25. Februar	. .	Rigoletto	*Verdi* — M.
„ , 20. April	. . .	Undine	*Lortzing* — M.
„ , 8. Mai	. . .	Die Nürnberger Puppe	*Adam* — F.
„ , 29. Mai	. . .	Indra	*v. Flotow* — F.
„ , 23. October	. .	Toni, der Wildschütz	*Herzog Ernst* — M.
„ , 8. December	.	Marco Spada	*Auber* — F.
1854, 22. September	.	Die beiden Schützen	*Lortzing* — M.
„ , 8. October	. .	Die lustigen Weiber von Windsor	*Nicolai* — F.
„ , 15. December	.	Der Schwur	*Mercadante* — F.
1855, 21. Januar	. .	Tannhäuser	*Wagner* — F.
„ , 15. April	. . .	Feensee	*Auber* — F.
„ , 16. December	.	Lohengrin	*Wagner* — F.
1856, 20. Mai	. . .	Giralda	*Adam* — F.
1857, 3. März	. . .	José Riccardo	*Schäffer* — F.
„ , 15. April	. . .	Iphigenie in Aulis	*Gluck* — M.
„ , 28. Mai	. . .	Der fliegende Holländer	*Wagner* — F.
1858, 12. Februar	. .	Troubadour	*Verdi* — F.
„ , 26. November	.	Ilka	*Doppler* —. ***)
„ , 22. December	.	Diana von Solange	*Herzog Ernst* — F.

Dirigenten: Fischer, Scholz.

1859, 3. Mai	. . .	Verlobung bei der Laterne . .	*Offenbach — Sch*
„ , 11. December	.	Rienzi	*Wagner* — F.
1860, 12. Februar	. .	Dinorah	*Meyerbeer* — F.
„ , 14. October	. .	Orpheus in der Unterwelt . . .	*Offenbach* — F.
1861, 24. Mai	. . .	Glöckchen des Eremiten . . .	*Maillart* — Sch.
„ , 28. October	. .	Fortunio's Lied	*Offenbach* — Sch.
„ , 1. December	.	Faust und Margarethe	*Gounod* — F.

*) Dirigent: Hellmesberger. — **) Hagen. — ***) Doppler.

1862,	5. Februar . .	Das Pensionat	*v. Suppé* — F.
1863,	15. April . . .	Orpheus und Eurydice	*Gluck.* — *)
„ ,	24. September .	Die Katakomben	*F. Hiller* — F.
1864,	1. November .	Flotte Bursche	*v. Suppé.* — **)
„ ,	26. December .	Lara	*Maillart* — F.
1865,	—	—	—

Die Mehrzahl dieser 171 Opern, von denen heutzutage kaum noch 40 gegeben werden, ist von Sutor, Marschner und Fischer eingeführt.

Sutor hatte das Glück, die glänzenden Anfänge neuer Opernstyle auf die hiesige Bühne bringen zu können, und führte die Meisterwerke von Weber, Beethoven, Rossini, Boildieu, Auber ein. Er brachte in 11 Jahren 44 Novitäten heraus; häufig 4 in einem Jahre, einmal sogar 7. Immerhin anerkennenswerthe Leistungen, obschon zu seiner Zeit nur viermal wöchentlich gespielt wurde, wodurch man Zeit für Proben gewann.

Marschner brachte in 28 Jahren 81 neue Opern. Ihm lag es ob, neben seinen eigenen Compositionen besonders die Werke von Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Auber, Lortzing, Flotow und einige sog. Capellmeisteropern einzuführen. Auch er kam in manchen Jahren auf 5 Novitäten.

Fischer studirte in 11 Jahren 20 neue Opern ein, darunter 4 von Wagner.

Die Thätigkeit der übrigen Capellmeister (Lüders, Präger, Scholz) war in dieser Beziehung eine beschränktere. Interimistisch dirigirte Concertmeister Maurer. Nur einmal hat Concertmeister Joachim eine neue Oper und Chordirector Langer eine Operette einstudirt.

Es geht daraus hervor, dass in früheren Perioden eine grössere musikalische Regsamkeit geherrscht hat. Während in der letzten (1853—65) 31 neue Opern gegeben wurden, kamen in dem gleichen Zeitraum vorher (1840—52) 42 und vor diesem (1827—39) sogar 53 Novitäten heraus. Zweifelsohne kann die Zahl derselben für einzelne Jahre durch das Fehlen erster Kräfte, Krankheit u. A. herabgesetzt werden; allein über Jahrzehnte hinaus dürften sich dergleichen Umstände ausgleichen.

Hiesige Operncomponisten, welche ihre Werke selbst vorgeführt haben, waren Sutor, Maurer, Marschner und Hellmesberger; ohne persönliche Leitung Schmitt, Enckhausen, Hille. Von fremden Künstlern hat Gounod seinen Faust, Doppler die Oper seines Bruders dirigirt. Aushülfsweise sassen die Capellmeister Hagen aus Bremen und Abt aus Braunschweig am Dirigentenpult.

---

2. Concerte.

Der neue Concertsaal im Theater wurde am 8. Mai 1852 eröffnet. Das Programm war folgendes:

Erster Theil.

1. Sinfonie (No. 5, C minor) von L. van Beethoven.
2. Arie aus der Oper „Linda“ von Donizetti, gesungen von Henriette Sontag.
3. Introduction und Variationen für die Flöte über den letzten Gedanken von C. M. von Weber, componirt und vorgetragen von dem Kammermusikus Herrn Heinemeyer.
4. Arie von Händel, instrumentirt von G. Meyerbeer, gesungen von Henriette Sontag.

Zweiter Theil.

5. Jubel-Ouverture von C. M. von Weber.
6. Schweizerlied, für Henriette Sontag componirt von Eckert, gesungen von Henriette Sontag.
7. Der Markt des Lebens, Gedicht von A. von Perglass, gesprocben von Dem. Baumeister.
8. Fantasie für die Clarinette von Reissiger, vorgetragen von dem Herrn Sobeck.
9. Bolero, für Henriette Sontag componirt von Besozzi, gesungen von Henriette Sontag.

*) Dirigent: Joachim. — **) Langer.

Die königliche Familie war zugegen, aber der Saal bei erhöhten Preisen nur etwa halb gefüllt. Die durch den Verkauf von 278 Billets erzielte Nettoeinnahme von 114 Thlr. wurde zur Hälfte an acht Arbeiterfamilien, welche während des Theaterbaus durch Unglücksfälle hülfsbedürftig geworden waren, vertheilt. Die andere Hälfte liess sich Henriette Sontag, welche damals an der Oper mit einer Einnahme von 2357 Thlr. gastirte, auszahlen. Die Sängerin wurde auch im Concertsaal enthusiastisch gefeiert.

Bei dem grösseren Umfang des neuen Theaters, dessen Eröffnung bevorstand, genügte die Zahl von 47 Musikern nicht, und es war eine der ersten Aufgaben des neu ernannten Orchesterchefs Graf Jul. v. Platen, das Orchester zu verstärken. 16 Musiker kamen hinzu, darunter 5 Geiger (Marschner hatte 8 gewünscht), und je 1 Musiker bei den übrigen Instrumenten. Die Gehalte der bis dahin nur schlecht besoldeten, contractlich engagirten Musiker wurden erhöht und der Orchesteretat von 15000 auf 23000 Thlr. gesteigert.

Fortan bestand das Orchester aus 63 Mitgliedern (darunter 18 Kammermusiker, mit einem * bezeichnet): 19 Violinen: Nicola*, Gantzert*, Stumpf*, Kolbe*, Osten*, Kaiser*, Wallerstein, Kömpel, Müller, Jacobi, Eyert I, Wegener, Schrader, Ellmendorf, Herz, Volange, Gertz, Plumhoff, Witte. — 6 Bratschen: Stowiczek*, Vaas*, Haake*, Eyert II, Vahlbruch, Thiele. — 5 Cellos: Prell*, Matys*, Lindner, Wedemeyer, Eyert III. — 4 Contrabässe: Kyber*, Kirchner*, Kummer, Nitsche. — 4 Flöten: Heinemeyer*, Kuhn*, Goltermann, Bräuer. — 4 Oboen: Rose*, Deyerberg, Börngen, Nause. — 4 Clarinetten: Sobeck, Beate, Sachse II, Tadra. — 4 Fagotts: Schmidtbach*, Schröder, Plinke, Liebeskind. — 5 Waldhörner: Lorenz*, Bachmann, Zoberbier, Nitschner, Oertel. — 3 Trompeten: Sachse I, Mautz, Neuse. — 3 Posaunen: Schwemmler, Schulze, Barthe. — 1 Pauke: Götze. — 1 Harfe: Frl. Pingel.

Unter den Hinzugekommenen war der Geiger August Kömpel (S. 140), welcher als einer der besten Schüler Spohr's aus der Hofcapelle in Cassel auf Bott's Empfehlung engagirt war. — Die um jene Zeit eintretenden Misshelligkeiten zwischen Graf Platen und Marschner sind im Operncapitel auseinander gesetzt.

Concertmeister Hellmesberger litt an Lungen- und Halsschwindsucht, wurde Ende September ganz dienstunfähig und starb hier am 12. November 1852 im kaum vollendeten 23. Lebensjahre. Während seiner zweijährigen Dienstzeit war er als talentvoller Musiker, ausgezeichneter Geiger, wie auch als Mensch sehr geachtet und beliebt gewesen. Bereits im Juli hatte man Bott in Cassel zu seinem Nachfolger ernannt. Derselbe reichte sogleich seinen Abschied als Concertmeister in Cassel ein, wurde jedoch als zweiter Capellmeister neben Spohr gefesselt. Nur ungern löste der König den Contract.

Da schlug auf Anfrage des Orchesterchefs der damals zum Hofpianisten ernannte H. Ehrlich den ihm persönlich unbekannten Grossherzogl. Weimarschen Concertmeister Joachim vor und erbot sich, Liszt's Einfluss zu gewinnen, um Joachim von seinem Contract zu entbinden. Liszt ging darauf ein, für den Fall, dass diesem ein grosser Wirkungskreis eröffnet würde. Die Unterhandlungen wurden im September durch Graf Platen eingeleitet, wobei Joachim als Ausgangspunkt sein Spiel vor dem Könige für wünschenswerth hielt. Dazu bot sich Gelegenheit in einem Concert, welches als das zweite im neuen Concertsaal zum Besten der Orchestermitglieder bestimmt war und am Tage nach dem Tode Hellmesberger's, des ehemaligen Mitschülers Joachim's in Wien, stattfand. Joachim spielte bei seinem ersten Auftreten in Hannover am 13. November 1852 das Violinconcert von Mendelssohn. Die Zeit. f. Nordd. schrieb: „Er verdient wahrlich den ausgezeichneten Ruf, der ihm vorherging, denn meisterhafter kann dies Meisterwerk wohl nicht aufgeführt werden. Joachim verschmäht gänzlich die gewöhnlichen Kunstgriffe und Aufschneidereien anderer Violinspieler; der überdachteste, seelenvollste Vortrag ist mit einer Ruhe, Sicherheit und Glockenreinheit

des Spiels gepaart, die Jeden hinreissen müssen. Wenn doch Hannover's Orchester diesen Mann unter seine Mitglieder zählen könnte." In demselben Concert wurde auf Anordnung des Orchesterchefs die Cantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" des neuen Capellmeisters Fischer vom Chorpersonal gesungen. Da dessen Mitwirkung Privatsache war, so musste sich das Orchester mit dem Chorpersonal, welches nicht ohne Honorar singen wollte, abfinden. Ausserdem spielten der Cellist G. Hausmann und Ehrlich. Letzterer war als Hofpianist gegen eine Entschädigung von 30 Louisd'or verpflichtet, einen Monat lang im Jahre sich hier aufzuhalten. Joachim spielte noch einige Male beim Könige und wurde am 1. Januar 1853 als Concertmeister engagirt. Bei der Unterzeichnung des Contracts sprach er seine Freude aus, einen Wirkungskreis anzutreten, der ein künstlerisch bedeutungsvoller zu werden verspräche. Er hatte in den Concerten die Direction der Instrumentalmusik (während Marschner die Gesangsachen leitete), musste in der grossen Oper und Proben mitspielen und war bei Behinderung der Capellmeister verpflichtet, die Oper zu dirigiren. Neben einem Gehalt von 1000 Thlr. erhielt er einen zweimonatlichen Urlaub ausserhalb der Concertmonate und der königlichen Geburtstage; beiden Theilen stand jeder Zeit eine Kündigung nach sechs Monaten zu. Diese Bedingungen waren gegenüber Weimar geradezu glänzend.

Joseph Joachim.

Der kleine Pepi hatte Böhm in Wien die leichte Bogenführung zu verdanken, und Mendelssohn in Leipzig gab ihm den Rath: „Denke immer erst an die Musik und dann an Dein Instrument, und ehre die alten Meister." Er musicirte viel mit dem Knaben und brachte ihm eine so herzliche Freundschaft entgegen, dass dieser mit unbegrenzter Liebe an ihm hing. 13 Jahre alt, spielte Joachim zum ersten Male das Beethoven'sche Violinconcert, und zwar in London, ohne Noten (27. Mai 1844). Mendelssohn berichtete, dass derselbe trotz des rasenden Applauses eine ruhige, feste, durch nichts angefochtene Bescheidenheit gezeigt habe. In dieser Knabenzeit spielte Joachim öfter im Leipziger Gewandhause, lernte R. Schumann kennen, concertirte mit der Viardot-Garcia und Jenny Lind und spielte mit Liszt in dessen Wiener Hotel das Concert von Mendelssohn. Mit Berlioz flüchtig bekannt geworden, musste er Spohr, welcher zur persönlichen Bekanntschaft mit R. Wagner nach Leipzig gekommen war, vorspielen. Im Uebergang zum Jünglingsalter versenkte er sich in Schumann's poetische Eigenart, lernte Clara Schumann kennen u. s. w. Da starb Mendelssohn (1847); für Joachim wohl der schmerzlichste Verlust in seinem Künstlerleben. Mendelssohn's musikalischer Einfluss dürfte der weittragendste gewesen sein, welcher je auf ihn eingewirkt hat; unter seinem Vorbild hatte er das Glück gehabt, sich ruhig zu entwickeln, ihm verdankte er auch seine harmonische Entwicklung als Mensch. Joachim trat nun auch Schumann menschlich näher, als dieser zur ersten Aufführung seiner „Genoveva" nach Leipzig kam (Juni 1850).

Mit dem Tode Mendelssohn's hatte das Leipziger Musikleben den Hauptreiz für Joachim eingebüsst; er nahm daher den Vorschlag Liszt's als Concertmeister in Weimar an. Die nächstfolgende Zeit dürfte, als dem Engagement in Hannover unmittelbar vorhergehend, ein um so grösseres Interesse haben. Bei Joachim's idealem Streben musste es für ihn viel Anziehendes haben, mit einem Mann in nähere Beziehung zu treten, der auf der Höhe einer beispiellos erfolgreichen Virtuosencarrière es vermocht hatte, als einfacher Capellmeister nach dem stillen Weimar zu gehen. Joachim wirkte zuvor noch in den von Berlioz dirigirten Concerten in Paris mit und fuhr von Leipzig als Zuschauer zur ersten Aufführung des „Lohengrin" am 28. August 1850 nach Weimar. Mit einem Schlage war er ein begeisterter Anhänger Wagner's geworden. Im Herbst trat er als „einer der allerbesten Geiger in jeder Beziehung und ein durch und durch musikalischer Mensch, wie es nicht viele giebt" (Hauptmann) seine Stelle an. Der damals 38jährige, himmelanstürmende Liszt wollte in Weimar neue Ideen fördern und ebnete jedem Fortschritt in der Musik den Boden. Vor Allem gewährte er der Musik seines verbannten Freundes R. Wagner eine Zuflucht, hielt Tannhäuser und Lohengrin beständig auf dem Repertoir, und bald war der Tannhäuser so populär geworden wie der Freischütz; man pfiff die Melodien auf der Strasse. Liszt brachte mit seinen Geistesblitzen nach allen Richtungen hin Leben und riss durch seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, verbunden mit uneingeschränkter Gastfreundschaft, Alle mit sich fort. Joachim war um das Orchester, zumal in den zahlreichen Proben zu den Wagner'schen Opern, sehr bemüht und schwärmte mit dem jungen Deutschland für das Kunstwerk der Zukunft. Er fand den Cellisten

Cossmann vor und wurde mit J. Raff und v. Bülow, welchen er schon von Leipzig her kannte, unzertrennlich. Letzterer, ein Jahr älter als Joachim, war zu Liszt gekommen, um sein Clavierstudium zu vollenden, nachdem er vorher von Wagner in Zürich im Dirigiren ausgebildet war. Da Joachim viel Zeit über hatte, trieb er mit Bülow spanisch, italienisch; sie musicirten viel mit einander, wochenlang an jedem Abend im Hause von Bettina von Arnim. Sonntags hatten Liszt oder Joachim Quartett bei sich, wo meist Beethoven gespielt wurde. Das häufige Musiciren mit Liszt war für Joachim wohl der bedeutendste Moment in Weimar. Es reihte sich Neues an Neues: Schumann's Musik zu Manfred, die in Paris halb durchgefallene Oper „Benvenuto Cellini" von Berlioz, auch erschien Liszt's Buch über Chopin u. A.; man kam nicht recht zur Besinnung. Von Mendelssohn wurde oft geringschätzig gesprochen. Liszt hatte mit der Composition seiner symphonischen Dichtungen begonnen, welchen Joachim jedoch keinen Geschmack abgewinnen konnte. Derselbe trat zum ersten Mal in Berlin in einem Concert des Stern'schen Gesangvereins mit Beethoven's Concert auf (13. December 1852). Otto Gumprecht schloss seinen begeisterten Bericht damit, dass Berlin den Meister nicht wieder ziehen, sondern um jeden Preis für immer an sich fesseln möge. Das Fesseln hatte zum Glück Hannover schon besorgt. Nachdem Joachim am letzten Abend in Weimar bei und mit Liszt die Kreutzersonate gespielt hatte, reiste er mit v. Bülow ab, und am 2. Januar trennten sich die beiden jungen Freunde „gemeinsam trauernd".

Aus Weimar's heissglühender Atmosphäre kam Joachim nach Hannover. Als 15jähriger Knabe hatte er von einer Harzreise aus, mit Empfehlungsbrief von M. Hauptmann, Marschner hier kennen gelernt und war sehr liebenswürdig aufgenommen. Jetzt stand der 22jährige Concertmeister dem 58jährigen Capellmeister gegenüber. Zu intimen Beziehungen, zu einer musikalischen Beeinflussung Marschner's kam es nicht, da letzterer für Alles, was ausser seiner Opernsphäre neu in die Erscheinung getreten war, wenig Interesse zeigte. Dennoch blieb ihr gegenseitiges Verhältniss immer gut. Mit dem gleichzeitig berufenen Capellmeister Fischer war bei der ganz verschiedenen musikalischen Erziehung und Geistesrichtung für Joachim ein Verkehr von vornherein ausgeschlossen. Er wurde auf den Umgang mit Hofbeamten hingewiesen. Niemand begeisterte sich für seine Ideale, sodass er sich bald vereinsamt fühlte und in eine Hamletstimmung gerieth. Schon nach wenigen Wochen schrieb er an Liszt (21. März): „Die Abschiedsworte, welche Sie mir unter Freunden an einem der letzten Abende in Weimar zugerufen hatten, sind mir noch in den Ohren; sie hallen in meinem Inneren als Musik wieder, die nie verklingen kann. Dieser „voix interne" zuzuhorchen, hatte ich hier alle Musse; ich war sehr allein. Der Kontrast aus der Atmosphäre hinaus, die durch Ihr Wirken rastlos mit neuen Klängen erfüllt wird, in eine Luft, die ganz tonstarr geworden ist von dem Walten eines nordischen Phlegmatikers aus der Restaurationszeit, ist zu barbarisch! Wohin ich auch blickte, keiner, der dasselbe anstrebte wie ich; keiner statt der Phalanx gleichgesinnter Freunde in Weimar. Die Kluft zwischen dem heftigsten Wollen und dem unmöglichen Vollbringen gähnte mich verzweifelt an. Ich griff da zum Hamlet; die Motive zu einer Ouverture, die ich schon in Weimar hatte schreiben wollen, fielen mir wieder bei." Joachim schickte die Partitur an Liszt, mit der Bitte sie durchzusehen. Er wurde durch Ehrlich bei der Hofdame Gräfin Bernstorff-Gartow, einer guten Clavierspielerin, eingeführt und spielte viel classische Sachen mit ihr. Die junge, lebhafte Dame war das Schoosskind der königlichen Familie und sprach öfter den Wunsch aus, dass man aus den alten, breit getretenen Geleisen der Musik sich zu etwas Neuem aufraffen möge, was ihr in Hofkreisen viel verdacht wurde. Sie nahm ein lebhaftes, künstlerisches Interesse an Joachim und mag viel dazu beigetragen haben, dass dieser sich bald der Gunst des Herrscherpaares zu erfreuen hatte.

Mit Joachim begann eine bis dahin unbekannte Blüthezeit der Concerte!

1853.

Die Abonnementsconcerte fanden nach einer Bestimmung des Königs vom 16. December 1852 zur Unterstützung der hülfsbedürftigen Mitglieder des Orchesters, namentlich derjenigen, eventuell deren Wittwen und Waisen, welche keinen Anspruch

auf Unterstützung und Pension hatten, statt. Das Personal der Oper wurde zur Mitwirkung verpflichtet; der Orchesterchef bezeichnete diejenigen Mitglieder, welche er wünschte, worauf der Intendant den Befehl gab. In Zwischenräumen von vierzehn Tagen fanden in der Saison 6 Concerte statt (Abonnement $2^1/_2$ Thlr., Saal 20 ggr., Tribüne 8 ggr.). Der Andrang war so gross, dass der Concertsaal, welcher an Umfang dem Thaliasaal weit nachstand, zu klein erschien. Am Schluss der Saison hatte sich ein Ueberschuss von 883 Thlr. ergeben, welchen Graf Platen in Uebereinstimmung mit beiden Capellmeistern für den Unterstützungsfond verzinslich anlegen wollte; allein das Orchester wünschte das Spielhonorar beizubehalten, sodass fortan nur der Rest des Ueberschusses zum Fond geschlagen wurde.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 8. Januar	*Mendelssohn:* A moll.	*Cherubini:* Abenceragen.	*Kömpel:* Concert von Beethoven.	*Nottes:* Arie v. Stradella.
II. 22. Januar	—	*Gade:* „Im Hochland".	*Joachim:* Gesangscene v. Spohr. *Sobeck:* Elegie v. Pape.	*Nottes:* „Ah perfido" von Beethoven. *Bernard:* Arie aus Euryanthe. „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.
III. 5. Februar	*Beethoven:* F dur.	*Wagner:* Tannhäuser.	*Heinemeyer:* Eigene Fantasie über Bäbu. *Prell:* Concert v. Kummer.	*Formes:* „In diesen heiligen Hallen". Wanderer v. Schubert. *Formes* und *Nottes:* Duett aus den Hugenotten. (3. Act.)
IV. 26. Febr.	*Beethoven:* A dur.	*Rossini:* Tell.	*Joachim:* Chaconne v. Bach. Concert (allegro pathét.) von Ernst.	*Büry:* Salve regina von Schubert. Cavatine aus Hernani. Frühlingslied von Mendelssohn. Schifflein v. Grell.
V. 5. März	*Goltermann:* A moll.	*Weber:* Oberon.	*Müller:* Fantasie über Lucia v. Artôt. *Rose:* Elegie für engl. Horn v. Herz.	*Büry:* Arie v. Bériot. „Bleib bei mir" v. Wagner. Der Kuss v. Marschner. Arie aus Lodoiska v. Weber.
VI. 19. März	—	*Beethoven:* Leonore. (Cdur, No.3.)	*Joachim:* Fantasie über Othello v. Ernst.	*Büry:* Sicilienne von Pergolese. *Ander:* „Das Bildniss ist bezaubernd schön". Arie aus Don Juan. Ouv. und Gesänge zu „Athalia" v. Mendelssohn.

Mit Cherubini's fast populär gewordener Ouverture zu den Abenceragen wurde die Saison eröffnet. Der Zettel hatte Joachim mit dem Beethoven-Concert angekündigt; allein derselbe verletzte sich in letzter Stunde am Arm, sodass Kömpel mit der gleichen Nummer für ihn eintrat: elegant, aber nicht grossartig, auch war seine Cadenz unbedeutend.



Joachim führte sich mit Spohr's Gesangscene unter enthusiastischem Beifall, und J. S. Bach mit dessen Violincompositionen ein, indem er die Chaconne mit von Mendelssohn hinzugefügter Clavierbegleitung zum Vortrag brachte. In späteren Jahren spielte er dieselbe ohne Begleitung, wohl von der Voraussetzung ausgehend, dass so das Tonstück einen tieferen Eindruck machen würde, obschon nicht allein Mendelssohn, sondern auch Schumann der Solo-Violine eine stylvolle Clavierbegleitung untergelegt hatte. In den Compositionen von Ernst schien er diesen an Technik, aber weniger durch glühende Leidenschaft zu übertreffen. Nach alter Sitte spielten auch mehrere Orchestermitglieder ein Solo.

Die Symphonien, darunter eine dem Könige gewidmete von dem Cellisten Georg Goltermann, einem Hannoveraner und Sohn des Organisten an der Gartenkirche, wurden in der Regel im Anfang des Concerts gespielt, jedoch als Schlussnummer vorgezogen, wie es meist Sitte war. Obschon Joachim bis dahin nur wenig dirigirt hatte, da in Weimar nicht häufig Concerte waren, machte er doch den Eindruck eines feinfühligen Dirigenten. Statt der Symphonien kamen als Novitäten zweimal grössere Gesangswerke von Mendelssohn (erste Walpurgisnacht und Athalia) zur Aufführung, und zwar ausnahmsweise unter Fischer, anstatt Marschner.

Man war vorurtheilsfrei genug, zwei Männern der Revolution die Pforten des königlichen Concertsaals zu öffnen. Der eine war Richard Wagner, dessen Ouverture zum „Tannhäuser“ zum ersten Mal am 5. Februar von Joachim vorgeführt wurde. Zum besseren Verständniss war Wagner's Programm abgedruckt. Meisterhaft bewältigte das Orchester die aussergewöhnlichen Schwierigkeiten, und jede Einzelheit trat klar hervor. Das Publikum wurde ausserordentlich gepackt; etwas Aehnliches an Originalität hatte man noch nicht gehört. Nach der Ouverture sagte der König: „Lieber Joachim, welche grässliche Musik haben Sie da gebracht“, worauf dieser zu antworten wagte: „Majestät mögen geruhen, sich dieselbe noch einmal anzuhören“. Dass der König wirklich den Befehl dazu gab, beglückte Joachim sehr und steigerte seine Hochachtung vor dem Kunstsinn des Monarchen. Schon im April wurde die Ouverture in einem nach einer Oper gegebenen Concert wiederholt; desgleichen im November im Concert zum 25 jährigen Jubiläum des Oberstabstrompeters Sachse unter Leitung Fischer's. — Der andere Revolutionär war Carl Formes, welcher 1848 in Mannheim gekämpft hatte und jetzt als der berühmteste aller Bassisten mit seiner unvergleichlich vollen und edlen Stimme entzückte. Derselbe legte eine vornehme Gesinnung an den Tag, indem er anstatt der ausbedungenen 40 Louisd'or nur 4 entgegennahm, als er hörte, dass die Concerteinnahmen dem Orchester zu Gute kämen.

Von Gästen sangen ferner Ander, welcher gleichzeitig in der Oper auftrat, und die Concertsängerin des Leipziger Gewandhauses, Agnes Büry. Ihre glockenreine Stimme war nicht gross, aber sehr schön bis in's hohe Es hinauf, der Triller im Pianissimo wie Fortissimo vollendet; der meisterhaft geschulte Gesang von grössester Einfachheit. An Lieder mit Clavierbegleitung war man an dieser Stelle noch nicht recht gewöhnt.

Privatconcerte gab es abgesehen bei Hofe, welche im Residenzschloss oder Orangeriegebäude zu Herrenhausen stattfanden, nur wenige. Auf Veranlassung des Königs gab Berlioz zwei im Theater (November) und führte mit verstärktem Orchester nur eigene Compositionen auf; darunter zwei Gesangswerke: „Die Ruhe der heiligen Familie“ und die 1. und 2. Abtheilung nebst einem Fragment der 4. aus „Faust's Verdammnis“. Im ersten Werk sangen Bernard mit unsichtbarem Chor, und im Faust Frau Nottes (Gretchen), Sowade (Faust), Bötticher (Mephisto), Haas (Brander) die Solis. Von Orchestersachen wurden Scène d'amour, Königin Mab und Melancholie aus Romeo und Julie, ausserdem die Ouverturen zum Römischen Carneval und König Lear gespielt. Man fand die Compositionen geistreich, anregend, aber arm an musikalischen Ideen; Instrumentation

und Direction bewunderungswerth. Am Schluss des zweiten, nur halb so zahlreich besuchten Concerts feierte man Berlioz mit Orchestertusch. — Im Zwischenact spielte der Pianist la Cinua aus Pesth, und in dem erwähnten Concert von Sachse fand nach einer Wiederholung von Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt" das Finale aus Mendelssohn's unvollendeter Oper „Loreley" mit Frau Nottes und Chor grossen Beifall. — Die Neue Singakademie brachte zum ersten Male den „Elias" von Mendelssohn unter Hille's sicherer und ruhiger Leitung, dann wie immer am Charfreitage den „Tod Jesu", in welchem Steinmüller, damals am Hoftheater in Berlin, mitwirkte. Auch Holzmiller erfreute durch Liedervorträge.

Joachim's Wissensdrang hatte ihn im Frühjahr 1853 nach Göttingen geführt, wo er als Hospitant in den Collegien von Waitz und Ritter Geschichte und Logik studirte und als Conkneipant beim Corps der Sachsen am fröhlichen Studentenleben theilnahm. Hier lernte er den 20jährigen Clavierspieler Johannes Brahms aus Hamburg kennen, welcher auf seiner ersten Concertreise mit dem Geiger Remenyi durch kleine hannoversche Städte, auch nach Göttingen kam. Joachim war ganz starr über Brahms' „ganz ausnahmsweises Compositionstalent" und fühlte sich „von dessen Natur, wie sie sich nur in verborgenster Zurückgezogenheit in vollster Reine entwickeln konnte, rein wie Diamant und weich wie Schnee" sehr angezogen. Diese Beurtheilung ist um so interessanter, als Joachim damals noch der neudeutschen Richtung Liszt's anzugehören schien. Er gab beiden Künstlern Empfehlungsbriefe an Graf Platen mit. Dieselben spielten vor dem Könige, welcher an dem Geiger mehr Gefallen zu finden schien, als an den fremdartigen Compositionen und dem zwar durch und durch musikalischen, aber effectlosen Clavierspiel von Brahms (Ehrlich). Nach einer aufgeregten Scene, welche Remenyi, als Bruder des ehemaligen ungarischen „Rebellen", beim Visiren des Passes gehabt hatte, wurde beiden Künstlern der weitere Aufenthalt in der Stadt verboten und ihnen ein Zwangspass nach Bückeburg, dann aber auf Wunsch nach Weimar ausgestellt. Brahms blieb nicht lange bei Liszt, suchte Joachim in Göttingen wieder auf und ging mit dessen Empfehlung Anfangs October zu Schumann nach Düsseldorf. Wenige Wochen später veröffentlichte dieser den begeisterten Artikel „Neue Bahnen", in welchem er Brahms als den wahren Apostel der Musik ankündigte; er hatte den Artikel vorher Joachim zur Durchsicht zugeschickt. Im Mai spielte dieser auf dem Musikfest in Düsseldorf, und zwar auf besonderen Wunsch Schumann's das Beethoven-Concert. Es hiess in den Berichten, Joachim sei der Löwe des Tages, der grösste Violinist der Gegenwart, und das Geheimniss seines Erfolges läge darin, dass er die Kunstfertigkeit des Virtuosenthums nicht allein in höchster Vollkommenheit besässe, sondern diese ganz allein dem Kunstwerk widme. Als man hier von dem grossen Enthusiasmus hörte, befürchtete man, dass er das kalte Hannover, wo er sich unbehaglich fühle, wieder verlassen würde. Im October war Musikfest in Carlsruhe unter Liszt. Joachim freute sich darauf, die Weimarer Schule in voller Rührigkeit dort versammelt zu sehen und einen Sporn zu neuer Thätigkeit mit fortzunehmen; er spielte Bach's Chaconne und ein eigenes Concert (op. 3 in G moll, Liszt gewidmet), welches er in Weimar componirt, anfangs oft vorgetragen, später aber ganz liegen gelassen hatte. Nach den Festtagen gab er mit Liszt, v. Bülow u. A. sich ein Rendezvous in Strassburg mit Rich. Wagner, welcher ihnen die Dichtung des Nibelungenringes vortrug. Joachim war so begeistert davon, dass er sich Wagner für die erste Aufführung zur Verfügung stellte. Liszt und Wagner boten Bülow und Joachim das brüderliche „Du" an. Zu Joachim's Angebot kam es indess nicht, da seine Bewunderung für Wagner abzunehmen begann, nachdem er Weber's „Euryanthe" kennen gelernt hatte. Dass er diese Oper hier unter Marschner gehört habe (Moser), dürfte ein Irrthum sein, da dieselbe seit 1844 in der ganzen folgenden Periode nicht wieder gegeben ist. v. Bülow hoffte durch Joachim's Vermittlung hier als Hofpianist angestellt zu werden, wobei er noch viele Stunden geben könne.

1853/54.

Bei dem grossen Andrang des Publikums war die Zahl der Concerte dauernd auf 8 und das Abonnement auf $3^1/_3$ Thlr. erhöht.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 10. Decbr.	*Haydn:* Es dur.	*Weber:* Euryanthe.	*Joachim:* Concert von Beethoven.	*Ney:* Arie aus Faust von Spohr. Lieder v. Schubert.
II. 7. Januar	*Beethoven:* Eroica.	*Cherubini:* Wasserträger.	*v. Bülow:* Polonaise v. C. M. von Weber mit Orchest. v. Liszt. Rhapsodie hongroise v. Liszt.	*Nottes:* Arie aus Titus. Trockene Blumen, Ungeduld v. Schubert.
III. 21. Jan.	*Schumann:* D moll.	*Mozart:* Zauberflöte.	*Frau Schumann:* Concert Es dur v. Beethoven. Nocturne v. Chopin. Saltarello v. Heller. *Joachim:* Fantasie von Schumann.	Dithyrambe (von Fr. Schiller), Männerchor mit Solo von J. Rietz. Festgesang an die Künstler v. Mendelssohn.
IV. 4. Februar	*Beethoven:* Pastorale.	*Mendelssohn:* Meeresstille und glückliche Fahrt.	*Walter:* Concert (1. Satz) v. Vieuxtemps.	*Nottes* und *Himmer:* Duett aus Tell. *Himmer:* Gefrorne Thränen. „Oh! Du Entrissene mir" v. Schubert.
V. 18. Febr.	*Mendelssohn:* A dur.	*Marschner:* Heiling.	*Servais:* Militairconcert. Fantasie über l'Estocq. (Eigene Comp.)	*Nottes, Bernard, Haas:* Terzett aus Joseph in Egypten. Frühlingsfantasie für Gesang, Clavier und Orchester v. N. Gade (Solis: Nottes, Schmidt, Bernard, Haas. Clavier: Engel.
VI. 4. März	*Beethoven:* C moll.	*Spontini:* Olympia.	*Joachim:* Romanze v. Beethoven. Präludium v. Bach. Capriccio v. Paganini. *Beate:* Fantasie v. Bärmann. *Klindworth:* Paraphrase über Sommernachtstraum v. Liszt.	*Krall:* Concertante v. Mendelssohn. „In der See" von Molique. Frühlingslied von Mendelssohn.
VII. 18. März	*Mozart:* Es dur.	*Beethoven:* Leonore. Nr. 2.	*Milanollo:* Eigene Fantasie élégiaque. Fantasie über Norma v. Artôt. Eigene Variationen üb. Rheinweinlied.	*Nottes, Bernard:* Duett aus Jessonda. *Nottes, Volk, Bernard, Haas:* Quartett aus „das befreite Jerusalem" v. Righini.

Compositionen von Berlioz.

VIII. 1. April	Symph. fantastique (4 ersten Sätze) Königin Mab Scène d'amour	König Lear. aus Romeo und Julie.	*Joachim:* Romanze „Tendresse et Caprice".	*Nottes:* Sehnsucht. *Bernard:* Le jeune pâtre Breton.

Concerte 1853/54.

Die Pflicht eines Concertinstituts, beachtungswerthe Werke lebender Musiker dem Publikum vorzuführen, unbekümmert um den individuellen Geschmack des Vorstandes, war in früheren Jahren häufig vernachlässigt. Ausser der A dur-Symphonie von Mendelssohn führte Joachim jetzt Schumann als Symphoniker ein. An dem Abend waren Schumann mit Gattin, Brahms und J. Grimm zugegen. Es waren hohe Festtage, welche die jungen Künstler durch Schumanns verlebten. Seitdem kam Brahms hier Alles lebendig vor, „und das will viel sagen, denn in Hannover lebt nichts". Bald darauf gedachte auch Schumann in einem Briefe an Joachim dieser frohen Zeit, des gütigen Königshauses und der trefflichen Capelle. Seine Reise war durch eine Einladung von Hille veranlasst, damit er „Paradies und Peri" mit der Neuen Singakademie dirigire. Hocherfreut hatte er zugesagt; allein der Plan scheiterte, da von Seiten der Intendanz Schwierigkeiten wegen Mitwirkung von Solisten der Oper gemacht waren. Wenige Wochen später kam die erschütternde Nachricht, dass Schumann geisteskrank geworden und sich am 27. Februar in den Rhein gestürzt habe, worauf Joachim mit den beiden Freunden abreiste, um der Gattin zur Seite zu stehen. Es war ein harter Schlag für ihn, da er seit Mendelssohn sich zu keinem Künstler und Menschen so hingezogen gefühlt hatte, wie zu der poetischen Natur Schumann's. Während seiner Abwesenheit dirigirte Fischer die C moll-Symphonie Beethoven's. — Auf Befehl des Königs bestand das letzte Concert nur aus Compositionen von Berlioz. Da derselbe erst vor einigen Monaten concertirt hatte, glaubte die Kritik sich dieser Geschmacksrichtung entgegen setzen zu müssen und warnte vor dem falschen Propheten. Berlioz schrieb nach der Generalprobe sehr befriedigt an Liszt: „la répétition de ce matin a été admirable, cet orchestre est merveilleux . . . nous avons des instruments à vent exquis, une superbe bande d'orchestre, qui chantent avec une âme . . . j'ai été vraiment bien heureux . . . Joachim joue la Romance en jeune maitre, trois fois maitre de son art. Absence, chanté très-bien par Mad. Nottes. Tout cela va on ne peut mieux." Auch Joachim berichtete an Liszt, dass er nie einen weicheren, edleren Klang der Holzbläser gehört habe; zwar habe das Publikum, welches hier leider materieller sei als anderswo, sich als träge Schnecke bewährt, die vor Berlioz' Energie die Fühlhörner einziehen musste, aber des Königs und der Königin enthusiastische Theilnahme hätte in etwas den üblen Eindruck gemildert, den das Pepita-süchtige Volk dem Meister gewährte; er selbst habe sich an der Vehemenz von Berlioz' Empfindung, der breiten Melodie und dem Klangreiz wahrhaft gestärkt.

Auch in diesen Concertcyclus waren grössere Gesangswerke aufgenommen: Mendelssohn's Festgesang und als neu die Frühlingsfantasie von Gade, welche durch ihre Frische und effectvolle Instrumentation gefiel. Beide dirigirte Fischer, da Marschner mit seiner kranken Frau zur Consultation nach Berlin gereist war. Um den nach dem Tode derselben tief gebeugten Mann zu ehren, liess Joachim im nächsten Concert die Heiling-Ouverture spielen, und das Publikum condolirte durch reichen Beifall. Zur Mitwirkung herangezogen wurden Jenny Ney aus Dresden mit ihrer glockenhellen Stimme, wie sie seit der Lind hier nicht wieder gehört war; ferner Himmer aus Braunschweig und das an der Oper gastirende Frl. Krall.

Joachim spielte hier zum ersten Mal das Beethovenconcert; das Echo der Beifallssalven nach seinem jedesmaligen Auftreten möge von nun an zwischen den Zeilen her ertönen. Die schwierige und unerfreuliche Fantasie von Schumann für Geige und Orchester (Joachim gewidmet) wollte nicht recht ansprechen; dieser erste Versuch in jener Richtung war an der Neige von Schumann's lichten Tagen geschrieben. Die Geige war ausserdem durch ein neues Orchestermitglied Jos. Walter mit schönem Talent und Therese Milanollo vertreten, deren zartes Spiel einen elegischen Grundzug hatte. Der Cellist Servais aus Brüssel überragte alle seine bisherigen Vorgänger. Am Clavier sassen Klindworth, Schüler von Liszt, und Clara Schumann, welche seit Jahren den Ruf einer der ausgezeichnetsten Clavierspielerinnen genoss.

Zum ersten Mal spielte der 23jährige Hans v. Bülow, und zwar, wie Joachim berichtet, mit wahrhaft imponirender Virtuosität. Das Interesse für ihn steigert sich dadurch, dass er hier vom 29. September 1877 bis 3. November 1879 Capellmeister gewesen ist. (S. meine Arbeit „Hans von Bülow in Hannover", Hahn, Hannover, 1902.) Bülow war vom Dresdener Intendanten dem Grafen Platen empfohlen, aber mit dem beängstigenden Zusatz, dass er sehr stark spiele. Derselbe war einige Wochen lang hier bei Joachim, „aufgeweckt und tapfer wie immer". Es fesselte ihn die Tonfülle der Flügel von Rittmüller in Göttingen, sodass er täglich vier Stunden übte. Im Uebrigen fand er Hannover ziemlich langweilig, unerquicklich und unbeschreiblich todt; man sähe keinen Menschen auf der Strasse. Da auch Joachim sich bodenlos vereinsamt fühlte und sich fortsehnte, so ennuyirten sich beide „im Duett wie ein Mops". Sie besuchten Marschner, welcher am Bahnhofe in einem Seitenflügel des Hotel de Russie im ersten Stock wohnte; seine Einrichtung war vornehm, geschmackvoll, nicht luxuriös, aber von künstlerischem Geist durchweht. Bülow hatte Mühe, vor Marschner's komisch-feister Figur den Lachreiz zu verbeissen; er wurde ungewöhnlich artig aufgenommen, während Marschner gegen Berlioz „rustre" gewesen war, was nach einer späteren scherzhaften Bemerkung Bülow's auf die Unterhaltung in französischer Sprache zurückgeführt werden muss. Joachim wollte seinen Freund auch bei der Gräfin Bernstorff einführen; dieser fragte jedoch vorher erst bei seiner Mutter an, ob es sich auch schicke, dass er zu einer unverheiratheten Dame gehe. Am 3. Januar kam auch J. Brahms nach Hannover. Schumann's Prophezeiung des neuen Messias hatte Bülow die Ruhe seines Schlafes nicht zu stören vermocht; er wollte abwarten. Als er jetzt Brahms kennen lernte, fand er in ihm eine sehr liebenswürdige Natur und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadenthum in gutem Sinne. Die drei jungen Künstler waren eine Woche lang immer zusammen. Dann reiste Bülow mit Joachim nach Leipzig, um dessen Concerttriumphen beizuwohnen, spielte in Hamburg (1. März) aus den Correcturbogen den ersten Satz der noch ungedruckten C dur Sonate von Brahms, welche dieser als Op. 1 Joachim gewidmet hatte, und concertirte in Braunschweig. Er kam aber rasch wieder hierher, da die Braunschweiger Küche unterm Nachtwächter wäre und einen zum Selbstmord treiben könne. Wieder reisten die Freunde nach Leipzig, wo Joachim seine Ouverture zum Hamlet dirigirte, die, ein nach Ansicht Schumann's in grossartiger Form angelegtes Werk, glänzendes Fiasco machte. Joachim hatte für den Sommer von Rich. Wagner eine Einladung zum Musikfest in Sitten erhalten, zog es aber vor, zu seinen Eltern nach Pesth zu gehen (geboren war er am 28. Juni 1831 in dem ungarischen Dorf Kitsee bei Pressburg). Der Himmel in der Heimath erschien ihm musikalischer als in Hannover, und in den Bogen der Zigeuner, welche wie immer enthusiastisch spielten und deren Klang von Herz zu Herzen ging, lag für ihn mehr Rhythmus und Seele, als in allen norddeutschen Capellisten zusammen, die hannoverschen nicht ausgenommen. Als Joachim dies an Liszt schrieb, erinnerte er ihn zugleich an das Versprechen, ihm eine seiner symphonischen Dichtungen anzuvertrauen. Er concertirte dann mit Bülow und Clara Schumann in Berlin, trat überhaupt mit letzterer in den beiden folgenden Wintern wiederholt auf.

Da die Stufe des Ruhms sich zum Theil in der Höhe der Honorare abspiegelt, so sei erwähnt, dass für die Mitwirkung in den Abonnementsconcerten Servais 40 Louisd'or, die Milanollo 30, Frau Schumann 20, Frl. Ney 15, v. Bülow 12, Frl. Krall 10 und Himmer 8 erhielten.

In Privatconcerten spielte ausser dem Pianisten Haberbier der grosse Geiger Vieuxtemps im Theater; am ersten Abend vor fast leeren Bänken. Von eigenen Compositionen brachte er das D moll- und A dur-Concert, nebst Variationen über Norma auf der G-Saite. Sein Ton war gewaltig, und die Technik erinnerte an Paganini. In Norderney veranstaltete Jenny Lind ein Concert, zu welchem der König Joachim und den Kammermusikus Matys nebst Sohn kommen liess. Der junge Cellist C. Matys,

ein Schüler von Menter, Servais und Cossmann, war kurz vorher ins Orchester getreten. Da die Kammermusik bis dahin immer nur sehr stiefmütterlich gepflegt war, sodass die Gebr. Müller aus Braunschweig mit drei Quartettsoiréen aushalfen, thaten sich D. Engel, Kömpel und Lindner zu Triosoiréen im Hanstein'schen Locale zusammen. Die Singakademie führte „Judas Maccabäus" von Händel auf.

1854/55.

Joachim hatte bis dahin contractmässig in allen grossen Opern mitgespielt. Als die Proben zum Tannhäuser begannen, bat er, nur die beiden letzten mitspielen zu dürfen, weil er die Musik von Weimar her sehr genau kenne. Da verzichtete Fischer lieber ganz auf ihn, um einem etwaigen Dazwischenreden in letzter Stunde vorzubeugen. Die Folge war, dass Joachim sich von der Mitwirkung in allen Opern dispensiren liess. Bald darauf schrieb Bülow in einem Briefe: „Joachim giebt seine Stellung in Hannover auf, weil ein Intriguant sie ihm verleidet hat! Schmachvolles Mitmenschenpack!" Ein Leipziger Musikblatt brachte dieselbe Nachricht. Joachim, welcher damals viel durch anonyme Briefe belästigt wurde, war eine zurückhaltende Natur, lebte still für sich und sprach nicht viel; „man betrachtete ihn mit einiger Scheu, wie Einen, der eine Mission hat" (Rodenberg). Er wollte fort von hier, und in dieser gedrückten Stimmung schwebte über dem 6. Concert ein ungünstiger Stern, insofern seine Leitung der Instrumentalsachen, zumal die unpräcise und wenig discrete Begleitung des Mendelssohn'schen Violinconcerts allseitig missfiel. Der König bewilligte ihm am Schluss der Saison einen zweijährigen Urlaub, während welchem er seine Gage fortbezog, jedoch zur Concertzeit anwesend sein musste. Er trat zur christlichen Religion über und wurde am 3. Mai vom Pastor Flügge in der Aegidienkirche in Gegenwart der Gräfin Bernstorff getauft. Ganz in der Stille, aus Schonung für seine Eltern, welche ihrem Glauben treu geblieben waren. König und Königin übernahmen Pathenstelle und gaben ihm die Namen Georg Maria.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 9. Decbr.	*Beethoven:* D dur.	*Weber:* Jubelouverture.	*Joachim:* Concert von Mendelssohn. *F. und C. Doppler:* Conc. f. 2 Flöten mit Orchester. Fantasie über ungarische Nationalthemas für zwei Flöten v. Doppler.	*Guglielmi:* Kirchenarie v. Stradella. Recit. u. Romanze aus Oper „I due Foscari" von Verdi.
II. 30. Decbr.	*Mozart:* G moll.	*Mendelssohn:* Fingalshöhle.	*Kömpel:* Concert No. 2 v. Spohr.	*Roger:* Arie aus Joseph in Egypten. Erlkönig von Schubert.
			Matys jun.: Fantasie v. Servais.	*Geisthardt:* Arie aus Sargines v. Paër.
III. 13. Jan.	*Schubert:* C dur.	*Cherubini:* Anacreon.	*Joachim:* Concert No. 7 v. Spohr.	*Nottes:* Arie aus Templer v. Nicolai.
IV. 27. Jan.	*Beethoven:* A dur.	*Bennett:* Najaden.	*Bazzini:* Fantasie über Beatrice di Tenda. Grand Allegro de Concert (D dur). Trauermarsch von Chopin. La Ronde des lutins (Caprice fantastique) v. Bazzini.	*Geisthardt:* Arie aus Jessonda. *Geisthardt, Bernard, Haas:* Terzett von Beethoven.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
V. 10. Febr.	*Spohr:* Weihe der Töne.	*Gluck:* Iphigenie in Aulis.	*Joachim:* Romanze F dur No. 2 v. Beethoven. Präludium. Andante. Sarabande. Bourré. v. J. S. Bach.	*Janda:* „Burgfräulein" von Marschner. „Morgenthau" von Marschner.
VI. 24. Febr.	*Beethoven:* F dur.	*Gade:* Ossianklänge.	*J. Wieniawsky:* Concert C moll. Barcarole-Caprice v. Wieniawsky. *H. Wieniawsky:* Concert v. Mendelssohn. I tanti palpiti v. Paganini.	*Hartmann:* Arie aus Elias. Arie aus Freischütz.
VII. 10. März.	*Mendelssohn:* A moll.	*Meyerbeer:* Struensee. *Beethoven:* Leonore No. 3.	*Laub:* Adagio und Rondo v. Vieuxtemps. Fantasie üb. Othello v. Ernst.	*Niemann:* Arie aus Euryanthe. *Geisthardt:* Arie aus Schöpfung.
VIII. 24. März.	*Mozart:* C dur mit Schlussfuge.	*Joachim:* Heinrich der Vierte.	*Wehner, Joachim, Lindner:* Grosses Concert für Clavier, Violine, Cello v. Beethoven. *Joachim:* Elegie v. Ernst. Stück im Volkston v. Schumann. Präludium v. Bach.	*Nottes, Janda, Tomala, Niemann:* Quartett aus Idomeneus. *Nottes:* Concertarie von Mendelssohn.

War Mozart's G moll-Symphonie mehr für Musikkenner berechnet, so packte Schubert's C dur auch das grössere Publikum. Ehrlich deutsch und liebenswürdig wie Spohr selbst, war auch seine „Weihe der Töne". Man begriff nicht, dass Fischer die A moll-Symphonie von Mendelssohn dirigirte, da Joachim alle feinen Nuancen gerade dieses Werks unter dem Componisten selbst kennen gelernt hatte. – Bei den Ouverturen wurde Marschner, welchen man im Concertsaal schon zu den unfreiwillig Todten gezählt hatte, für seine Leitung der Anacreon-Ouverture grosse Anerkennung zu Theil. Neu war Joachim's Ouverture zu Shakespeare's Heinrich IV., die erste von ihm hier gehörte Composition; man erkannte darin ein ernstes Streben seiner beginnenden componistischen Laufbahn. Die an Instrumentaleffecten interessante, aber zerrissene Ouverture zu Struensee von Meyerbeer wurde aus Höflichkeitsrücksicht für den Componisten gespielt, welcher zur Aufführung des Tannhäuser von Berlin herüber gekommen war.

Unter den Instrumentalvorträgen entfaltete Joachim sowohl in den schwer verständlichen Bach'schen Compositionen, als im Mendelssohn'schen und Spohr'schen Concert die ganze Universalität seiner künstlerischen Begabung und verlieh letzterem, etwas weich gehaltenem Werke durch sein markiges Spiel einen entschiedeneren Character. Mit dem neuen Tripelconcert von Beethoven führte er Kammermusik in die Abonnementsconcerte ein. Kömpel spielte ein Concert seines Lehrers mit all der Tiefe und Zartheit, welche Spohr'schen Schülern eigen war. Unter den fremden Geigern konnte Bazzini, welcher in Berlin grosses Aufsehen gemacht hatte, neben Joachim nicht aufkommen; seine Compositionen, meist in Etudenform, waren langweilig, aber sein Ton so kräftig, das man mitunter ein Cello zu hören glaubte. Spielend leicht überwand H. Wieniawsky die riesigen Schwierigkeiten des Paganini'schen Werkes, und Laub, der Nachfolger Joachim's in Weimar, erwies sich als solider Geiger, packte aber

nicht. Am Cello entwickelte Matys jun. in der undankbaren Fantasie von Servais Virtuosität und seelenvollen Vortrag. Grosse Technik zeigten auch der Pianist J. Wieniawsky und die Flötisten Gebr. Doppler, obschon sie den vollen Ton Heinemeyer's nicht besassen.

Viel Interessantes boten die Gesangsvorträge, namentlich zwei neue Compositionen mit Orchester von Marschner, welche durch die schöne Altstimme der poetisch begabten Opernsängerin Janda veranlasst waren. Das „Burgfräulein“, Text von Rodenberg, bestand aus 1) Traum der Sehnsucht, 2) Trennungsschmerz, 3) Seliges Hoffen, 4) Heimkehr der Geliebten. Marschner wollte damit eine neue Bahn für grosse Gesangscenen in Concerten brechen (vergl. S. 129) und begegnete dem Vorwurf, dass er das Seelenleben der Frauen nicht so reich schildern könne, wie das der Männer. Die andere Composition „Morgenthau“ hatte eine eigenthümliche Begleitung von Streichquartett (ohne Contrabass), Waldhorn und Clarinette. Frl. Janda sang beide Sachen bald darauf auch in Hamburg unter Marschner's Leitung. Zum ersten Mal wirkte Niemann in den Concerten mit; allein die Lorbeeren waren ihm doch auf der Bühne vorbehalten. Dagegen zeigte Roger sich auch an dieser Stelle als grosser Künstler; er hatte sich als Franzose tief in den deutschen „Erlkönig“ versenkt und hob das dramatische Element durch kunstreiche Veränderung der Klangfarbe lebensvoll hervor (S. 167). Der italienische Barytonist Guglielmi tremolirte viel, und dem Frl. Hartmann aus Cöln merkte man die Bangigkeit im Herzen an. Kein Glück hatte Frau Nottes mit Nicolai's Arie aus „Templer“.

Von den beiden Hofconcerten an den königlichen Geburtstagen war das erste mit acht lebenden Bildern geschmückt, zu denen auch Niemann herangezogen wurde: Vermählung der Maria von Raphael, Frauenlob, Harfner und Mignon, Samuel im Tempel, Weinprobe, Schachpartie, Kartenlegerin, Paul Veronese in Venedig. Das zweite Concert im Orangeriehause unter Mitwirkung von 264 Personen brachte Mendelssohn's Walpurgisnacht unter Fischer nebst Vorträgen der Gesangvereine unter Hille und Vaas, welcher letzterer die Neue Liedertafel nach Klindworth's Abgang leitete; Joachim spielte Spohr's Gesangscene.

Zur Mitwirkung in Privatconcerten mussten die Orchestermitglieder die Genehmigung des Chefs einholen. Die Erlaubniss wurde an die Bedingung geknüpft, dass der Concertgeber für jedes Mitglied zwei Thaler zur Gründung einer Unterstützungscasse für hülfsbedürftige Kunstgenossen einzahle; bei Mitwirkung des ganzen Orchesters konnte der Beitrag ermässigt werden. Somit betrugen die Kosten eines Orchesterconcerts im Theater für einen fremden Künstler 60, und als Honorar für das Orchester 140 Thlr. — In den Zwischenacten erschienen ausser den Geschwistern Neruda zwei neue Clavierspieler mit glänzender Technik: Jul. Schulhoff und Alfred Jaell. Letzterer trug durch seine Transscriptionen aus Lohengrin und Tannhäuser dazu bei, das Publikum in die Wagner'sche Musik einzuführen.

Eine Reihe musikalischer Festtage knüpfte sich an den Besuch von Spohr. Derselbe hatte nach Aufführung seiner „Weihe der Töne“ vom Könige eine Einladung erhalten, seine „Doppelsymphonie“ zu dirigiren. Am 28. März 1855 traf der Altmeister ein und wurde durch Ständchen von Militairmusik und Liedertafeln begrüsst. Am nächsten Tage war eine vom Orchester veranstaltete Matinée, in welcher Spohr sein E moll-Quartett spielte. Dann trug Joachim dessen 7. Violinconcert vor und zwar, wie Spohr erzählt, ganz meisterhaft; es folgte sein erstes Doppelquartett, in welchem Kömpel die erste Stimme des ersten, Joachim die des zweiten übernommen hatten. Abends spielte Spohr Quartett beim Könige, und es schien ihm, dass dessen Kunstbildung so weit reiche, um an dieser Musikgattung Geschmack zu finden. Am 30. März war Probe zur Doppelsymphonie, dann Festdiner im Hanstein'schen Saale. Beim Eintreten Spohr's erschallte ein Hoch, worauf Marschner, Fischer und Joachim ihn an seinen Ehrenplatz führten. Marschner brachte einen Toast auf Spohr aus: „Meine Herren! Wenn ich mit

einer gewissen, genugthuenden Behaglichkeit um mich schaue, so geschieht es nicht nur wegen der respectablen Menge tüchtiger Köpfe, von denen ich mich hier umgeben sehe, sondern weit mehr wegen der darunter schlagenden Herzen voll Liebe und Begeisterung für die hehre, göttliche Kunst, in deren Namen wir uns heute hier versammelt haben. Diese friedliche, harmonische Einigung so verschiedener Köpfe und Herzen in deutschen Gauen ist wahrlich nicht eines der geringsten Wunder unserer herrlichen Kunst, der himmlischen Musik, um so mehr, als auch bereits schon in ihrem heiligen Schooss der Samen des Zwiespalts Eingang zu haben scheint. Aber wie vor der Sonne die Nacht, so weicht vor der Wahrheit jedes noch so schön geschmückte, hohle Phantom der Lüge zurück. Die wahre Schönheit überstrahlt jegliche Missgestalt, ein wahrhaft schöner Zusammenklang lässt viele Dissonanzen vergessen, das wahrhaft grosse Verdienst bannt alle Meinungsverschiedenheiten und vereinigt Alles zu aufrichtigster Bewunderung! Und so ein schöner, heller und reiner Klang ertönt heute in unser Aller Herzen. Es ist der Klang eines Namens, der jede kernhafte, echt deutsche Brust mit Stolz erfüllt; ein Klang, der an den entferntesten Enden der Civilisation den freudigsten Widerhall findet; es ist der Name eines in Kunst und Leben wahrhaft deutschen Mannes, der stets mit sich selbst und der Kunst einig geblieben ist, was in unserer Zeit unter den neueren Kunstverhältnissen nicht wenig sagen will; es ist der Name eines Künstlers, dessen schönster Schmuck sein eigenes Wirken ist, seine eigenen Werke sind; dessen Vergangenheit blühend, dessen Gegenwart ruhmreiche Bewunderung ist, und dessen Zukunft dankbare Erinnerung, Unsterblichkeit sein wird, und dessen Name am Künstlerfirmament stets als leuchtender Stern die Bahn zur Wahrheit und Schönheit erhellen wird. Und das Wohl dieses illustren Mannes, in dessen glorreicher Nähe zu verweilen uns heute vergönnt ist mir ausbringen zu helfen und auf seine Gesundheit und sein noch recht langes, segensreiches Leben zu trinken, fordere ich Sie hiermit auf: Es lebe der grosse, deutsche, herrliche Meister Ludwig Spohr!" Marschner überreichte ihm dann einen Lorbeerkranz, Niemann sang ein Festlied auf Spohr nach Marschner's Melodie „Du stolzes England freue dich", worauf Spohr mit einigen Worten dankte. Obwohl sehr erschöpft nach dem langen Festdiner, musste er noch in einer Soirée bei seinem Freunde B. Hausmann zwei seiner Quartette spielen. Am 31. März war Generalprobe und Abends das Concert zum Besten der Armen. I. Theil: 1) Ouverture zu Jessonda, 2) Duett aus Jessonda, gesungen von Frau Nottes und Niemann, 3) „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", Doppelsymphonie für zwei Orchester; a) Kinderwelt, b) Zeit der Leidenschaften, c) Endlicher Sieg des Göttlichen. II. Theil: 1) Ouverture zu Euryanthe, 2) Violinconcert von Beethoven, gespielt von Joachim, 3) Orchestervorspiel, Männerscene und Brautzug, Brautlied aus Lohengrin. Spohr dirigirte die erste Hälfte. Er schrieb an M. Hauptmann: „Alles dieses wurde meisterhaft ausgeführt, besonders die Doppelsymphonie, welche ich noch nie besser gehört habe, selbst nicht in London. Das kleine Orchester, von Joachim vorgespielt, bestand aus der Elite der Capelle und war sehr vortheilhaft auf dem Theater placirt, sodass es sich sehr gut vom grossen sonderte. Dieses bestand aus 20 Violinen, 6 Violen, 5 Violoncells und 5 Contrabässen und contrastirte daher schon durch seine imposante Kraft in dem sonoren und nicht übermässig grossen Theater mit dem Soloorchester auf der Bühne. Der Effect war sehr befriedigend. Das Orchester ist aber auch in der That sehr vorzüglich, besonders in den Saiteninstrumenten. Die Harmonie zählt zwar ausgezeichnete Virtuosen, ist aber im Ensemble weder so gleich im Ton, noch so rein in der Intonation wie die unserige." Den zweiten Theil dirigirte Fischer. Spohr fand die neuen Cadenzen Joachim's im Beethovenconcert übermässig lang, sehr schwer und undankbar und sagte ihm hinterher, das sei ja Alles ganz hübsch; aber nun möchte er mal ein ordentliches Violinstück von ihm hören! Die Nummern aus Lohengrin waren Spohr noch unbekannt und hatten ihn nicht im mindesten angezogen, obgleich sie sorgfältig eingeübt und sehr stark besetzt waren; doch gab er zu, dass diese Musik am allerwenigsten für Concerte passe

und mit der Handlung verbunden mehr Interesse erregen würde. Die Kritik fand Spohr's Leitung meisterhaft. Er verstand es, das Orchester ganz und gar zu seinen Intentionen hinzuführen; jede Figur zeichnete sein Taktstock mit, wodurch er den Musikern die Arbeit sehr erleichterte. Ueber der Symphonie, wobei man die Verwendung von zwei Orchestern für eine originelle Idee hielt (Alles schon dagewesen, s. Concerte 1789, S. 57), lag ein grosser Zauber; Melodieenreichthum vereinigte sich mit Einfachheit und feiner Bearbeitung. Spohr wurde in dem überfüllten Hause stürmisch gerufen. Von Joachim's Vortrage des Beethoven-Concerts hiess es, dass derselbe wohl einzig in der ganzen Welt dastehe und der Eindruck unbeschreiblich grossartig sei. Die Weihe, die auf dem Künstler ruhte, der mit unbeugsam römischem Ernst, in sich verloren, dastand, theilte sich dem fast andächtigen Publikum mit. Die Theile aus „Lohengrin“ wurden hier zum ersten Male zu Gehör gebracht. Das Publikum wusste mit der Musik nichts anzufangen und verstand sie nicht. Nach Mittheilung Joachim's an mich hatte Wagner gewünscht, dass er die Lohengrin-Fragmente hier aufführe, weil er dieselben gut kenne. Als Spohr am folgenden Morgen abreiste, überreichte ihm eine Deputation des Orchesters einen Tactstock, welchen der König hatte machen lassen und der Capelle zur Uebergabe an ihn verliehen hatte. Derselbe bestand aus einer zierlich cannelirten Säule von Elfenbein mit einem goldenen Griff, reich mit farbigen Steinen besetzt, und oben mit einer ähnlichen goldenen Verzierung, in einen Knopf endend, ebenfalls mit Steinen geschmückt. Am Griff stand als Inschrift in erhabenen Buchstaben „Die königl. hannoversche Capelle dem General-Musikdirector Dr. Spohr am 31. März 1855“. Der Churfürst von Hessen, der sich das Kunstwerk zur Ansicht holen liess, war sehr ungehalten, dass es in der Inschrift nicht heisse „dem churfürstlichen General-Musikdirector“; nun wisse in der Zukunft Niemand, dass Spohr sein General-Musikdirector gewesen sei. Dieser hatte viel Freude von der Excursion gehabt und in dem Schreiben an Hauptmann hinzugefügt: „Es ist mir, der ich mich bei dem jetzigen Kunsttreiben immer einsamer und verlassener fühle, ein wahrer Trost, unter den älteren Künstlern noch Gesinnungsgenossen zu finden, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, dass, so lange diese noch leben und wirken, eine Umkehr zum Besseren noch möglich sei. Je mehr ich von der allerneuesten Musik kennen lernte, je mehr wird sie mir zuwider. Dies gilt nicht bloss von der der unbegabten jüngsten Componisten, sondern selbst von der Wagner'schen.“ Er war der Ueberzeugung, dass mit Wagner's Musik der Oper nicht wieder aufgeholfen werden könne. Nur mit dieser Einschränkung darf Wagner's schöner Nachruf verstanden werden, wenn er von Spohr, der als erster deutscher Capellmeister durch Annahme des fliegenden Holländers (1843) dem von allen Seiten mit Uebelwollen begegneten jungen Dichtercomponisten Theilnahme und Förderung angedeihen liess, gesagt hat, dass dieser noch in hohem Alter dem neuen Kunststreben wohl fremd, nie aber feind werden konnte. Einen alten Gesinnungsgenossen hatte Spohr in Marschner gefunden, und seine Klage war ein Wiederhall des Marschner'schen Toastes.

Bald nach diesen Festtagen erfolgte die Gründung eines Streichquartetts von Joachim mit den Gebr. Theodor und Carl Eyert nebst Lindner. Der Bratschist Carl Eyert zeichnete sich durch musikalisches Wesen und einen wundervollen Ton aus, und Lindner galt als einer der hervorragendsten Cellisten der älteren Periode. Dieses Quartett, welches die Kammermusik dauernd einbürgerte, wurde geradezu ein musikalisches Ereigniss für die Stadt. Die erste Soirée fand am 28. April 1855 im Concertsaal zu milden Zwecken statt. Gespielt wurden drei Quartette Beethoven's aus verschiedenen Lebensperioden: Op. 18 in A, Op. 59 in F und Op. 131 in Cis-moll. Ein besserer Interpret als Joachim liess sich für die letzten Quartette Beethoven's nicht denken. Er gab von nun an Sonntags Matinéen im eigenen Hause, wo alle musikalische Grössen, welche Hannover berührten, zu finden waren; dabei trat er den fremden Geigern im Quartett bescheiden die erste Stimme ab. Bei diesen Morgenmusiken in der Jung-

gesellenwirthschaft war Joachim's Factotum Rabe, der sich mit seinem Herrn völlig eins fühlte, Ceremonienmeister.

Das Musikleben wurde ausserdem noch durch das Hinzutreten mehrerer tüchtiger Künstler gefördert. Auf Joachim's Befürwortung war der Universitäts-Musikdirector A. Wehner aus Göttingen zum Director der Gesangcapelle für die Schlosskirche mit dem Titel Capellmeister ernannt. Als tüchtiger Clavierspieler sollte er zugleich den Musikunterricht der königlichen Kinder leiten und die Compositionen des Königs ordnen. Damals erschienen sechs Lieder von König Georg, der Königin Marie gewidmet: 1) Meeresleuchten, 2) Du bist wie eine Blume, 3) Wenn eine Perle, 4) Stille: wie lieb ich, 5) Sei getrost, 6) Das Mädchen aus der Fremde. An Wehner's Stelle kam der Leiter der hiesigen Neuen Singakademie Ed. Hille. Diese wollte den Kammermusikus Vaas zum Dirigenten haben, allein auf Wunsch des Königs wurde Wehner dazu bestimmt. Als Clavier- und Gesanglehrer liess sich Otto Heinrich Lange nieder, ein in der Schule von M. Hauptmann und Niels Gade gründlich gebildeter, feinsinniger Musiker und dabei ein trinkbarer Herr von geselligem Talent. Noch andere Künstler machten von sich reden. Der Geiger Wallerstein behauptete seinen Platz unter den Tanzcomponisten. Er war 1853 und 1855 in Paris und London, brachte im Château des fleurs seine neuesten Tänze zur Aufführung, widmete der Kaiserin Eugenie eine Polka und fand überall die günstigste Aufnahme; desgleichen im nächsten Jahre in Belgien und Holland. Als Militairmusikdirector hatte Gerold einen geachteten Namen; war er doch mit Berlioz, Halévy, Meyerbeer, Liszt u. A. zum Preisrichter über Militairmärsche von der Schlesinger'schen Musikhandlung ausersehen. Der populär gewordene Oberstabstrompeter Sachse concertirte damals in Wien. Hanslick anerkannte die Kunstfertigkeit, mit welcher Sachse sein Instrument bald zur Weichheit des Horns, bald zur Geläufigkeit der Oboe zwang, hielt aber die vorgetragenen Stücke für eine geschmacklose Häufung von Schwierigkeiten. Auch die musikalische Litteratur entwickelte sich hier, indem Dr. Jul. Schladebach unter Mitwirkung von Liszt, Marschner, Reissiger, Spohr ein neues Universallexicon der Tonkunst herauszugeben begann.

Dass ein 59jähriger Künstler sein 50jähriges Dienstjubiläum feiern konnte, dieses Räthsel löste Chr. Heinemeyer (S. 76). Derselbe hatte sich in seiner mühsam errungenen Kunst auf der Höhe eines ersten Flötisten erhalten und den Ruf der hannoverschen Capelle durch ganz Deutschland bis nach London, Kopenhagen, Haag und Petersburg verbreiten helfen. Im Festconcert (17. November 1855) zeigte er in den Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser" von sich und Stowiczek eine volle ungeschwächte Jugendkraft. Bei dieser Gelegenheit führte Marschner als Novität seine Ouverture zum „Goldschmied von Ulm" auf, und Niemann sang das wie für ihn geschaffene Lied „Entflieh mit mir" von O. H. Lange, welches oft von ihm vorgetragen werden musste.

1855/56.

Joachim hatte mehrfach Gelegenheit gehabt, Fehler in Orchesterstimmen von Beethoven'schen Symphonien auszumerzen, was zu unliebsamen Erörterungen mit Orchestermitgliedern führte. Dieselben wurden missmuthig, dass der junge Concertmeister auf Abstellen von Fehlern bestand, welche die früheren Concertmeister, auch Marschner, ruhig hatten durchgehen lassen. Er hielt lange Concertproben ab und nahm bei seinen hohen Ansprüchen, wohl unbewusst, nicht immer die nöthige Rücksicht auf die Mitglieder, welche ihrerseits den Wunsch hatten, dass er zur Verbesserung ihrer Stellung öfter die Initiative ergriffen hätte. So kam es, dass in einer Probe zur Coriolan-Ouverture Heinemeyer und Prell erklärten, seiner Direction satt zu sein, sich künftig nicht mehr darum zu kümmern, sondern nach eigenem Gutdünken zu spielen. Auf Joachim's Beschwerde erhielten die Herren vom Könige einen Verweis und das Orchester den Bescheid, dass es unbedingt der musikalischen Direction des Concertmeisters Folge

zu leisten habe; auch solle in Zukunft der Intendant selbst den Proben beiwohnen. Joachim bot den alten Kammermusikern sogleich wieder die Hand zur Versöhnung. Gerade in jenen Tagen häuften sich die Proben sehr: am 9. Februar war Abonnementsconcert mit Novitäten, am 16. Concert der Singakademie mit der fast unbekannt gewordenen neunten Symphonie Beethoven's, und am 17. war Lohengrin angesetzt. Infolgedessen richtete das Orchester eine Eingabe an den König, es möge Lohengrin abgesetzt werden, was auch geschah. Jene Reibungen wären voraussichtlich nicht so acut zu Tage getreten, wenn nicht das Orchester einen Rückhalt an Graf Platen gehabt hätte, dessen Verhältniss zu Joachim von Anfang an niemals ein erfreuliches war. Die hohe Gunst und wahrhaft freundschaftliche Gesinnung, welche der König dem Künstler entgegenbrachte, sowie der ungezwungene Verkehr zwischen Beiden mögen den Intendanten wohl verstimmt haben.

Der Geiger Nicola, ein Vollblutkünstler, wie er nebst Kolbe von Marschner genannt wurde, trat nach 36jähriger Dienstzeit in Pension. Es sei dem alten Mann unvergessen, dass, sobald im Egmont bei Gretchen's Verklärung die Musik begann, er sich im Orchester erhob und vor Beethoven's Genius sein schwarzes Sammtkäppchen lüftete. Kömpel hatte nach dem Abgange von Bott in Cassel einen Ruf nach dort als Concertmeister abgelehnt. In das Orchester zurück trat Wilh. Heinemeyer, welcher zehn Jahre lang erster Flötist an der kais. Oper in Petersburg gewesen war. Da Ehrlich seinen Verpflichtungen als Hofpianist nicht nachgekommen war, erhielt Jaell auf seinen Wunsch diesen Titel. Wünsche jener Art finden sich mehrfach in den Acten. Jaell war ein vortrefflicher Clavierspieler mit schönem, weichem Anschlag, stupender Technik und glänzte hauptsächlich in Salonstücken. Stets munter und liebenswürdig war er überall gern gesehen und in den nächsten Jahren regelmässig eine Zeitlang hier anwesend. — Der Orchesteretat von 23000 Thlr., welcher im Verhältniss mit München und Dresden (44000 resp. 37000 Thlr.) klein war, genügte nicht mehr und wurde nach anfänglicher Ablehnung des Ministeriums auf 25000 Thlr. unter der Bedingung erhöht, dass man damit unter allen Umständen auskommen müsse.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 1. Decbr.	*Beethoven:* B dur.	*Cherubini:* Faniska.	*Joachim:* Concert No. 9 v. Spohr.	*Büry:* Arie aus Freischütz. „Es räth und weiss es doch keiner" v. Mendelssohn. „Abschied" v. Esser.
II. 29. Decbr.	*Beethoven:* C moll.	*Mendelssohn:* Melusine.	*Jaell:* Concert Es dur von Liszt (Manusc.). Gebet a. Tannhäuser. Englisches Lied. (Eigene Transscr.)	*Fischer v. Tiefensee:* Arie aus Hernani. Arie aus Figaro. Variationen von Rode.
III. 5 Januar	*Schumann:* B dur.	—	*Joachim, Kömpel, Kaiser, Walter, Eyert I, Vaas, Eyert II, Lindner:* Octett v. Mendelssohn. *Joachim:* 2 Andante von J. S. Bach.	*Betz:* Arie aus Paulus. *Geisthardt:* Arie aus Sargines.
IV. 19. Januar	*Haydn:* G dur.	*Beethoven:* Leonore No. 3.	*Heinemeyer:* Eigene Fantasie. *Kömpel:* Concert No. 11 v. Spohr.	*Nottes:* Arie von Mendelssohn. Waldvöglein von Lachner. *Niemann:* Nachtlied von Mendelssohn. Ungeduld von Schubert.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
V. 2. Febr.	*Beethoven:* Eroica.	*Weber:* Euryanthe.	*Joachim:* Concert von Viotti.	*Nottes:* Arie v. Mozart mit oblig. Violinbegl. *Nottes, Wachtel:* Duett aus Jessonda.
VI. 9. Febr.	*Schubert:* nach dem Duo instrumentirt von Joachim.	*Beethoven:* Coriolan.	*Rubinstein:* Concert. Romanze. Morceau de Salon. Etude. (Eigene Comp.)	*Niemann:* Arie aus Joseph in Aegypten. *Geisthardt, Schönchen, Niemann, Bernard, Schott, Haas:* Finale aus Wasserträger.
VII. 1. März	*Mendelssohn:* A moll.	*Beethoven:* Festouv. (Op. 124).	*Dupuis:* Concert von Vieuxtemps. Fantasie üb. Thema von Schubert v. Léonard.	*Brand:* Arie aus Paulus. *Wachtel:* Arie aus Euryanthe.
VIII. 8. März	*Beethoven:* A dur.	*Cherubini:* Elisa.	*Joachim:* Romanze von Beethoven. Präludium v. Bach. Andantino, Abendglocken v. Joachim.	*Steeger, Schönchen:* Duett aus Othello v. Rossini. *Steeger, Schönchen, Schott:* Terzett aus Schweizerfamilie von Weigl.

Joachim hatte als Dirigent grosse Fortschritte gemacht und vermochte es neben seinem tiefen Verständniss für Beethoven auch für die neuere Musik das Orchester zu begeistern. Er brachte zum ersten Mal Schumann's B dur-Symphonie; allein für diesen Componisten musste das Publikum erst herangezogen werden. Mit seiner Instrumentirung einer Schubert'schen Sonate für Clavier zu vier Händen hatte er die Orchestercompositionen bereichert. Als Solist wusste er, abgesehen von seinem Bach-Spiel, auch das Werk eines berühmten Geigers aus dem vorigen Jahrhundert, Viotti, interessant zu machen. Von eigenen Compositionen waren die „Abendglocken" ein fein empfundenes Stimmungsbild. Dupuis aus Lüttich, welchen er als einen der vorzüglichsten belgischen Violinspieler empfohlen hatte, ging es, wie seinen Vorgängern; ein Vergleich mit Joachim war eigentlich nicht möglich, mit Ausnahme von Vieuxtemps, welcher in seiner Art auch vollendet war. — Nachdem man seit vielen Jahren keinen bedeutenden russischen Künstler gehört hatte, elektrisirte der 26jährige Anton Rubinstein mit seinem Clavierspiel. Derselbe machte hier die Bekanntschaft von Joachim und Brahms und schrieb an Liszt über jenen: „c'est lui, qui m'a le plus intéressé; il m'a fait l'effet d'un novice au couvent, qui sait, qu'il peut encore choisir entre le couvent et le monde, et qui n'a pas encore pris son parti." Das ging im nächsten Jahre in Erfüllung, indem Joachim „son parti" Liszt gegenüber nahm. Ueber Brahms kam Rubinstein nicht ins klare: für den Salon war er ihm nicht graciös, für den Concertsaal nicht feurig genug, für das Land nicht primitiv und für die Stadt nicht allgemein genug; „j'ai peu de foi en ces natures-là." Später sah er Brahms als eine Fortsetzung von Schumann an. Das von Jaell vorgetragene Es dur-Concert von Liszt war reich an musikalischen Effecten; man fand es aber so ohne Sinn und Verstand, dass es nur aus Achtung für den Spieler nicht ausgepfiffen wurde. — Von fremden Sängerinnen fesselte die Büry mehr als das Frl. Fischer von Tiefensee mit ihrer zwar leichten Coloratur, aber etwas gequetschten Stimme. Für den lyrischen Gesang hatte Niemann kein genügend weiches Organ, und bei Betz vermisste man, so wohllautend und kräftig sein Baryton auch war, die gründliche Schule und bemängelte seine Gaumen- und Nasentöne.

Das Programm des 4. Concerts war ohne Joachim's Rath zu Stande gebracht und die Haydn'sche Symphonie erst in letzter Stunde befohlen. An den Ausspruch des Befremdens knüpfte man die Hoffnung, es möge die Befürchtung unbegründet sein, dass Joachim dem hiesigen Musiktreiben überdrüssig sei, und man versicherte ihm die Achtung und Liebe des Publikums. Als in jenen Tagen die Don Juan-Vorstellung zur Mozartfeier missglückte (S. 170), gingen die Wogen hoch. Am Schluss der Concertsaison hiess es in der Zeit. für Nordd.: „So haben denn die Concerte ihren alten Ruhm bewährt. Wir haben gar keine bedeutenden Gäste zu hören bekommen, diese aber auch nicht nöthig, da unsere einheimischen Kräfte vollkommen hinreichen. Hier müsste das schönste und erfreulichste musikalische Leben sich gestalten, wenn alle jene Kräfte in Liebe und Verträglichkeit dem hohen Ziele zustrebten, Jeder auf den richtigen Platz gestellt und Niemand seine Grenze überschreiten dürfte. Wir haben ein Orchester, das seines Gleichen sucht, ein Opernpersonal mit den männlichen Mitgliedern desgleichen; nur im weiblichen Personal sind einige Lücken. Wir haben in Marschner einen Dirigenten für die klassischen Opern, der an Geist, Auffassung und Directionstalent zu den Ersten zählt, dem als schaffenden Künstler die musikalische Gegenwart die grösseste Achtung zollen muss und zollt. Nicht minder zeichnet sich Capellmeister Fischer aus — wir erwähnen dies um so lieber, als man oft fälschlicherweise geglaubt hat, wir suchten das wahre Verdienst Fischer's irgendwie zu verkleinern — durch Auffassung und Direction der neueren, sog. grossen französischen oder deutschen Opern (Meyerbeer, Halévy, Wagner); er ist bei diesem Genre, wo es vorzugsweise auf eine fleissige, genaue, detaillirte Ausführung ankommt, mit seiner grossen Sorgsamkeit, mit seiner unermüdlichen Ausdauer, mit seinem feinen Gehör und der bedeutenden Technik der Direction durchaus an seinem Platze. Wir haben für das Instrumentale Concert einen Concertmeister Joachim, der es wie kaum ein Anderer versteht, die eigenthümlichen Seiten jedes Instruments meistens und jeder Zeit mit richtigem Instinkt aufzufassen und die Ausführenden für seine Ideen zu begeistern, der selbst ein Meister des Hauptorchesterinstruments auch in den übrigen Instrumenten lebt und webt. Zwar ist nicht zu läugnen, dass Joachim, der gewiss noch nicht hundert Mal in seinem Leben dirigirt hat, noch etwas die äussere Routine fehlt. Dass aber in diesem Jahr das Resultat ein so vorzügliches war, liegt daran, dass in Joachim auch ein Director steckt. Viele meinen, wenn Joachim nicht ein so vorzügliches Orchester hätte, würde die Sache auch nicht so gut gehen. Wir schätzen unser ausgezeichnetes Orchester, stellen es den ersten Deutschlands an die Seite, verehren seinen Eifer z. B. bei der neunten Symphonie im Concert der Neuen Singakademie. Allein wir fragen einfach: warum hat das Orchester unter Leitung Fischer's, an den es doch so sehr gewöhnt ist, und der eine ganz bedeutende Routine im Dirigiren hat, klassische Symphonien nicht so gut gespielt, wie unter Joachim? Die Antwort kann Fischer nicht beleidigen, weil derselbe zu sehr in der rein dramatischen Kunst lebt, um dafür ein volles, unbefangenes Verständniss wie Joachim zu besitzen, wie wir auf der anderen Seite z. B. Joachim vorläufig gewiss nicht die Hugenotten u. s. w. dirigiren sehen möchten. Wir haben die von Hille begründete und erzogene Neue Singakademie jetzt unter der tüchtigen Direction des Capellmeisters Wehner, welcher seiner Aufgabe vollkommen gewachsen ist. Berücksichtigt man, dass gerade die Musik sich der besonderen Liebe und Fürsorge des Königs erfreut, so müsste hier ein musikalisches Eden entstehen können, wenn Alles in Einigkeit ist. Dazu wird gewiss der Intendant Graf v. Platen viel beitragen können." Hellere Farben dieses Stimmungsbildes finden sich im Operncapitel.

Zur Veranschaulichung der Hofconcerte mögen zwei Programme dienen (1856):

Zu Königin Geburtstag.

I. Ouverture zum Sommernachtstraum.
Arie aus Linda von Chamounix: Frau Nottes.
Fantasie von Ernst: Joachim.
Terzett aus Hernani: Frau Nottes, Niemann, Schott.
II. Sérénade italienne: } Jaell.
Fantasie über Nordstern: }
Walzerarie von Venzano: Frl. Geisthardt.
Jubelouverture.

Zu Königs Geburtstag.

I. Hochzeitsmarsch aus Sommernachtstraum.
Finale aus unvollendeter Oper Loreley: Frau Nottes mit Chor.
„Sehnsucht", Chorlied von König Georg V.
„Abendlied", Lied für Solo und Chor von Wehner.
II. Ouverture zum Vampyr.
Recitativ und Arie aus Orpheus: Frl. v. Kettler.
„Der erste Frühlingstag", drei Chorlieder von Mendelssohn.
Notturno aus Sommernachtstraum
Festchor zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages von Spohr.

Das vom Könige componirte Lied „Sehnsucht" (E. Schulze) für Chor mit 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörnern und Clavier wurde als melodiös, voll tiefen Gemüths gerühmt. Der Festchor von Spohr dürfte als Dank für seine vorigjährige glänzende Aufnahme aufzufassen sein. Zu den Hofconcerten, welche Marschner und Fischer dirigirten, wurden häufig auch fremde Künstler herangezogen (Ander, Cossmann, Jenny Ney u. A.).

Im Frühjahr 1856 begann der regelmässige Cyclus des Joachim-Quartetts im Künstlerverein mit anfangs zwei Soiréen. Obschon bei der ersten der Saal fast gefüllt war, hatte man doch einen grösseren Andrang erwartet; gespielt wurden Haydn (D-dur), Beethoven (op. 130 B-dur) und Mozart (Quintett G-moll). Die zweite Soirée brachte Quartette von Mendelssohn (op. 44 Es-dur), Schumann (op. 41 A-moll) und Quintett von Beethoven (op. 29 C-dur). Bereits im Herbst war das Publikum zahlreicher erschienen. Die Programme der drei Abende lauteten: I. Haydn (B-dur), Mozart (D-moll), Beethoven (Nr. 7 F-dur); II. Mendelssohn (op. 44 D-dur), Beethoven (op. 95 F-moll), Schubert (D-moll); III. Mozart (C-dur), Beethoven (Nr. 8 E-moll), Haydn (C-dur). Die Künstler hatten sich vorzüglich eingespielt, und man war der Meinung, dass kein lebender Geiger diese Werke so wiederzugeben vermöge, als Joachim, welcher bei aller Anerkennung, die ihm in der Welt zu Theil geworden sei, sich doch eine volle musikalische Unbefangenheit, Bildungsfähigkeit und Bescheidenheit bewahrt habe.

Die Neue Singakademie, unter dem Protectorat des Königs, entfaltete mit ihrem neuen Dirigenten Wehner, welcher die Gunst des Monarchen in vollem Masse besass und so geschmeidig war, dass er in Chören von J. S. Bach die dem Könige missfallenden Härten ausmerzte, eine rege Thätigkeit. Binnen vier Monaten waren vier Concerte. Das erste fand zur Feier des 100jährigen Geburtstages Mozart's mit ausschliesslichen Compositionen desselben in der Aula statt. Nach einem Prolog wurde das Ave Maria gesungen, welchem ein Clavierquartett mit Wehner, Joachim, Gebr. Eyert, dann zwei Lieder und Chöre aus Idomeneus folgten, worauf als Glanznummer ein Quintett für zwei Geigen, zwei Bratschen und Cello das Concert schloss. Dann (16. Februar) war eine Aufführung im Concertsaal von Mendelssohn's Lobgesang unter Wehner und der 9. Symphonie Beethoven's unter Joachim. Diese war seit 1830 unter Bohrer nicht wieder gespielt; es ging damit ein Wunsch Joachim's in Erfüllung, welchen er für die Abonnementsconcerte schon wiederholt geäussert hatte. Das für diese Symphonie von R. Wagner zum Karlsruher Musikfest ausgearbeitete Programm war abgedruckt. Die Solis sangen die Nottes, Geisthardt, Wachtel und Haas; der Verlauf war glänzend. Am Charfreitag wurde ausser dem zweiten Theil des „Tod Jesu" unter Enckhausen die

Passionsmusik von J. S. Bach (I. Theil, nebst Schluss des 2.) unter Wehner in der Schlosskirche zu Gehör gebracht. Auch dieses Werk war seit seiner ersten Vorführung unter Enckhausen 1835 bei Seite gelegt. Schliesslich gab die Singakademie noch folgendes Concert: Psalm 117 von Bach, elegischer Gesang von Beethoven für Chor, „Sehnsucht" von König Georg, „Echo" (Chorlied mit vier Hörnern) von Wehner, Streichquartett von Beethoven, op. 130, gespielt vom Joachim-Quartett, und „Zigeunerleben" (Chorlied) von Schumann. Der König schenkte der Singakademie einen Rittmüller'schen Flügel. Ein Verein für kirchlichen Gesang war von Molck, dem Organisten der Marktkirche, gegründet, welcher Haydn's Schöpfung brachte; und in der katholischen Kirche fand unter Fischer mit dem Opernpersonal eine Aufführung von Mozart's Requiem und Christus am Oelberge statt. Die vom Chordirector Langer dirigirte Neue Liedertafel vereinigte sich mit der Braunschweiger zu einem Concert unter Fischer, Capellmeister Abt und Musikdirector Mühlbrecht, in welchem u. A. ein „Trinklied der Alten" von Fischer gesungen wurde.

1856/57.

Wiederum war die Zahl der Abonnenten gestiegen, sodass viele Zuhörer gedrängt stehen mussten, was bei der unleidlichen Hitze im Concertsaale, zumal auf der Galerie, unangenehm empfunden wurde. Das Abonnement war auf 4 Thlr. erhöht.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 13. Decbr.	*Beethoven:* F dur.	—	*Kömpel:* Concert A moll v. Rode.	*Geisthardt:* Variat. von Pixis. Ouverture, Melodram u. Chöre zu Pretiosa von Weber mit verbindendem Text von C. O. Sternau: Frl. Seebach und Frl. Geisthardt, Fritz Devrient, Chor.
II. 27. Decbr.	*Mendelssohn:* A dur.	*Gluck:* Iphigenie in Aulis.	*Joachim:* Concert von Beethoven.	*Nottes:* Ave verum mit Melodium v. Silas. *Nottes, Stöger, Niemann, Bernard, Betz, Schott:* Sextett aus „Unterbrochene Opferfest" von Winter.
III. 10. Jan.	*Mozart:* D dur.	*Beethoven:* Festouverture op. 124.	Frau *Schumann:* Concert A moll v. Schumann. Frau *Schumann* und *Joachim:* Sonate von Beethoven (A moll, Op. 47).	*Wachtel:* Arie aus Jessonda. *Stöger:* Dichterliebe, Widmung, v. Schumann.
IV. 24. Jan.	*Beethoven:* Pastorale.	*Mendelssohn:* Sommernachtstraum.	*Grützmacher:* Concert von Molique. Eigene Fantasie.	*Meyer:* „Ah perfido" von Beethoven. Arie aus „Italienerin in Algier" v. Rossini.
V. 7. Febr.	*Schubert:* C dur.	*Schumann:* Genoveva.	*Joachim:* Concert No. 7 v. Spohr.	*Förster:* Scene u. Arie aus Fidelio. Arie aus Cenerentola v. Rossini.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
		Compositionen von Beethoven.		
VI. 14. Febr.	D dur.	Egmont.	*Joachim:* Romanze (Op. 50.) *Frau Schumann:* Concert G dur Op. 48. Variationen über Thema aus Symph. eroica, Op. 35.	*Stöger, Tettelbach, Bernard, Schott:* Quartett aus Fidelio. *Stöger, Bernard, Schott:* Terzett aus Fidelio.
VII. 28. Febr.	*Gade.*	*Weber:* Euryanthe.	*Joachim:* Concert D moll v. Molique.	*Wachtel:* Gebet von G. Langer. Abschied von Esser.
VIII. 14. März.	*Haydn:* D dur.	*Joachim:* H. v. Kleist. *Beethoven:* Leonore. Nr. 2.	*Jaell:* Romanze u. Rondo aus Concert E moll v. Chopin. Scherzo v. Chopin.	*Geisthardt, Stöger, Tettelbach, Bernard, Haas, Schott:* Quintett und Sextett aus Cosi fan tutte. *Geisthardt, Stöger:* Duett aus Jessonda.

Es war in gewissen Kreisen Mode geworden, Joachim unter Zugeständniss eines hohen Virtuosenthums das Directionstalent abzusprechen. Um diese Technik zur vollständigen Entwicklung zu bringen, hätte es nur einer öfteren praktischen Gelegenheit bedurft. Allein für die Concerte standen nur wenige Proben zur Verfügung, während die Opernproben Zeit und Kräfte des Orchesters so sehr in Anspruch nahmen, dass es für Joachim ausserordentlich schwierig wurde, eine Umwandlung des Vortrages zu erzielen, und er seinen Wunsch nach mehr Piano öfter und ziemlich laut zu erkennen gab. Andererseits musste ihm zugestanden werden, dass er bei Leitung der Symphonien keinen anderen Effect erstrebe, als den, dem Geiste der Composition allein Rechnung zu tragen. Am Schluss der Saison hob der Courier die Verdienste Joachim's, dessen Kraft als Violinspieler auch nach der Direction der Instrumentalsachen ungebrochen blieb, um das Orchester hervor (S. 171). Unter den Ouverturen war neu die zu „Genoveva", (in deren 3. Akt am Schluss des Liedes von Siegfried 14 Takte von Brahms hinzucomponirt sind, wie ich nachgewiesen habe: Neue Musikzeit. Nr. 23, 1897; Hanslick „Am Ende des Jahrhunderts" 1899, S. 400). Neu war ausserdem Joachim's Ouverture dem Andenken H. von Kleist's gewidmet. In letzterer fanden der Schmerz über das Ende des begabten Dichters, die düstere Schwermuth den entsprechenden Ausdruck; es war ein edel gedachtes, mit tüchtiger Tonkunst ausgeführtes Werk (Hanslick). Das 6. Concert enthielt nur Beethoven'sche Compositionen, womit der König seinem Schwager, dem Grossfürsten Konstantin von Russland, einem leidenschaftlichen Verehrer Beethoven's, eine besondere Freude machen wollte.

Ausser Kömpel, welcher von einer nicht unbedeutenden Verletzung der linken Hand geheilt war, entwickelte der Cellist Grützmacher aus Leipzig einen schönen Ton und riesige Technik. Dasselbe galt von Jaell's Vortrage der Chopin'schen Compositionen; allein der Reiz seines Spiels trat zurück gegen den unvergesslichen Eindruck, den die verwittwete Clara Schumann machte. (Ihr Gatte war am 29. Juli 1856 gestorben. Joachim und der gleich einem Sohn von Schumann geliebte Brahms hatten den Meister in Bonn begraben. Vierzig Jahre später erwiesen Joachim und Brahms der am 20. Mai 1896 verstorbenen Frau Schumann in Bonn die letzte Ehre. Die Aufregung,

mit welcher Brahms die Reise zum Begräbniss seiner „letzten Freundin“ schilderte, da eine Verspätung von Eisenbahnzügen seine rechtzeitige Ankunft zweifelhaft gemacht hatte, ist mir unvergesslich.) Als Frau Schumann mit Joachim die Kreutzersonate spielte, steigerte sich der Beifall zum Enthusiasmus; es war ja längst bekannt, dass gerade dieses Werk kaum vollendeter als von diesen beiden Künstlern, welche sich so innig verstanden, vorgetragen werden konnte. Auf Wunsch des Königs wirkte sie auch am Beethoven-Abend, wie überhaupt bei jedesmaliger Anwesenheit in Hofsoiréen mit.

Von Sängerinnen verfügte Jenny Meyer aus Berlin über einen gut geschulten Mezzosopran, und ihr lebendiger Vortrag zeigte sich besonders in italienischer Musik; auch Frau Förster aus Dresden war vortrefflich geschult und hatte zumal in der Höhe viel Schmelz. Dass im I. Concert die Geisthardt unmittelbar nach einer Beethoven'schen Symphonie den „Lustigen Schweizerbub“ von Pixis als abgedroschene Spielerei zum Besten gab, musste als Geschmacklosigkeit gegeisselt werden. Auch das Melodram „Pretiosa“ ging trotz Weber's Musik ohne besonderen Eindruck vorüber; man wusste, dass Joachim an diesem sonderbaren Gemisch unschuldig war. Wachtel's Lieder wollten nicht recht in die Umgebung passen; dagegen schwelgte man in den beiden Nummern aus „Cosi fan tutte“ unter Marschner, welche dem Publikum so gut wie neu waren, da seit 1830 die Oper nicht gegeben war. Im Allgemeinen war der Gesang immer der schwächere Theil in den Concerten.

Während der Zwischenacte spielten der Pianist Pauer aus London, bei welcher Gelegenheit Niemann den Erlkönig sang, und auf Veranlassung Joachim's die drei Geschwister Ráczek im Alter von 7 bis 13 Jahren, sämmtlich Geiger. Dieselben zeigten nach einem Concerttrio mit Orchester von G. Hellmesberger im Zusammenspiel beim „Carneval“ eine solche Einheit des Striches, dass man nur ein einziges Instrument zu hören glaubte. Noch andere drei Geschwister, und zwar aus der Familie Schönchen, vereinigten sich in einer Soirée: die hiesige Opernsängerin Amalie mit den Claviervirtuosen Heinrich und Anna, welche letztere beide u. A. ein Duo für zwei Claviere „Hommage à Händel“ von Moscheles spielten.

Die Neue Singakademie, in welcher Wehner die Hauptarbeit des Einstudirens Lange überliess, gab mehrere Soiréen, in denen u. A. beide Künstler eine Sonate von Mozart auf zwei Flügeln, Joachim und Wehner zwei Adagios von Bach spielten. Auch ein Chor von König Georg „Des Knaben Berglied“ wurde gesungen. Wehner ging nach Berlin, um den dortigen Domchor kennen zu lernen, da hier ein ähnlicher gebildet werden sollte. Die Berliner Sänger und ein Quartett mit Niemann überraschten dann den König am Morgen seines Geburtstages durch Vorträge. An solchen Ständchen betheiligte sich gelegentlich auch Graf Platen mit seinem Cellospiel. — Molck führte „Die letzten Worte des Erlösers“ auf, veranstaltete auch in uneigennütziger Weise öffentliche Vorträge classischer Orgelmusik nach beendetem Gottesdienst. — Einen erhöhten Reiz erhielten von nun an die „Logenconcerte“, da der König Freimaurer geworden war und denselben öfter beiwohnte, wobei einmal der vom „Allerdurchlauchtigsten Grossmeister“ componirte Männerchor „Vorwärts“ (Uhland) gesungen wurde.

Zu den grössesten musikalischen Genüssen gehörten stets die Quartettsoiréen Joachim's: I. Haydn (G-moll), Beethoven (A-moll, Op. 132), Quintett von Mozart (D-dur). II. Haydn (D-dur), Schumann (A-moll, Op. 41), Beethoven (C-dur, No. 9). III. Mozart (B-dur, No. 8), Beethoven (F-dur, Op. 135), Schubert (D-moll). An Joachim trat die Gedenkfeier für zwei verehrte Lehrer und Freunde heran: hier gedachte er Schumann's mit dessen Quartetten (F-dur und A-dur), und im Leipziger Gewandhause musste er zur Erinnerung an den vor zehn Jahren verstorbenen Mendelssohn dessen Violinconcert spielen.

In jene Zeit fiel einer der wichtigsten künstlerischen Lebensabschnitte Joachim's. Liszt hatte seinen symphonischen Dichtungen, welche von seiner Partei als grosse Meisterwerke gepriesen wurden, eine Erklärung beigegeben, dass das Wesentlichste

dieser Tonwerke sich nicht zu Papier bringen lasse und dem Dirigenten mit dem Orchester überlassen bleiben müsse. Das verstimmte; Hanslick und Hiller opponirten. Joachim's Sturm- und Drangperiode lag hinter ihm; er hatte den Glauben an Mendelssohn und Schumann wieder gefunden und in Brahms einen gleichgesinnten Freund gefunden. Joachim sagte sich von Liszt's neuer Richtung los. Sein in einem Briefe an denselben (Göttingen, 27. August 1857, wenige Tage nach der Vermählung von Liszt's Tochter Cosima mit v. Bülow) niedergelegtes Glaubensbekenntniss war offen, ehrlich und mit warmem Herzen geschrieben:

.... So will ich denn nicht mehr verschweigen, was, ich gesteh' es beichtend ein, Dein männlicher Geist früher zu hören fordern müsst', ja, worauf er als solcher ein Anrecht hat: ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht Allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Grossen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, dass mir je geraubt würde, dass ich je dem entsagen müsst', was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde, Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Oede ausfüllen. Wie sollt' ich mich da mit denen zu gleichem Zweck verbrüdert fühlen, die ... die Verbreitung Deiner Werke mit allen Mitteln zu ihrer Lebensaufgabe machen? ... Ich kann Euch kein Helfer sein und darf Dir gegenüber nicht länger den Anschein haben, die Sache, die Du mit Deinen Schülern vertrittst, sei die meine. ... Aber wie Du immer von diesen Zeilen denkst, glaube eins von mir: dass ich nie aufhören werde für Alles, was Du mir warst, für die ganze oft überschätzende Wärme, die Du für mich in Weimar hattest, für all das, was ich von Deinen göttlichen Gaben oft lernend aufzunehmen strebte, von tiefstem Herzen die volle treue Erinnerung eines dankbaren Schülers in mir zu tragen."

Im Jahre 1860 planten Joachim, Brahms, B. Scholz und Grimm mit anderen Collegen einen Protest gegen die sog. Zukunftsmusik und sog. Neudeutsche Schule, liessen aber, da von verschiedenen Seiten redactionelle Aenderungen gewünscht wurden, die Sache fallen. Durch eine unaufgeklärte Indiscretion erschien der Artikel im Berliner „Echo" (S. 142). In Folge dessen brach v. Bülow mit seinen Freunden und sprach Dräseke gegenüber den Wunsch aus, er möge die Kerle en bloc in einer Broschüre abthun. Joachim ist seinen künstlerischen Ueberzeugungen treu geblieben, Bülow wechselte.

1857/58.

Aus dem Orchester war Wallerstein ausgeschieden, da sein Gesuch um Beförderung zum Kammermusikus wegen seiner jüdischen Religion wiederholt abgelehnt war. Gegenüber dieser Zurücksetzung hatte er die Genugthuung, dass seine Tänze in ganz Europa populär geworden waren, seine Lieder sogar vor dem gestrengen Rellstab Gnade gefunden hatten, und er selbst das Wohlwollen von Männern wie Auber, Halévy und Meyerbeer genoss. Wallerstein siedelte nach Dresden über. Als Geiger trat Carl Herner ein (1. Februar 1858). Als Sohn eines dänischen Militairmusikdirectors in Rendsburg, ging er im 16. Jahre auf das Conservatorium nach Prag, wo Prof. Mildner ihn drei Jahre lang auf der Geige unterrichtete. Im Winter 1855/56 spielte er viel in Kopenhagen, auch Quartett mit N. Gade. Nach einem mehrmonatlichen Aufenthalt in Brüssel kam er, um sich von Joachim weiter ausbilden zu lassen, hierher und wurde, 22 Jahre alt, von diesem ins Orchester gebracht.*)

Wegen Preissteigerung der Lebensmittel hatte das Orchester um Gehaltserhöhung nachgesucht, in Folge dessen der Etat, um 5000 Thlr. erhöht, fortan auf 30000 Thlr.

*) 1865 wurde er Correpetitor. Im Jahre 1866 erhielt er das Clavier- und Orgelspiel und 1867 die Direction der Bühnenmusik. Nach Langer's Abgang rückte er 1869 zum Chordirector auf und wurde nach Fischer's Tode (15. August 1877) neben H. v. Bülow zweiter Operndirigent mit den Titeln Musikdirector, Capellmeister, welche Stellung er bis zur Pensionirung im Jahre 1900 bekleidete. Seine Hauptcomposition ist das Ballet „Ein Hexenfest", welches hier zur Aufführung gelangte (1876), sodann eine Posse mit Gesang „Der Nachtwandler wider Willen" und die Recitative zu Weber's „Oberon", welche hier regelmässig gesungen werden.

festgesetzt wurde. Die 26 Kammermusiker erhielten ein Jeder 500 Thlr., die übrigen 40 engagirten Musiker 300.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 5. Decbr.	*Mendelssohn:* A moll.	*Schubert:* Fierabras.	*Piatti:* Concert von Molique. Eigene Fantasie über Lucia	*Nottes:* Arie aus Titus mit oblig. Clarinette (Sobeck). Lieder v. Beethoven.
II. 19. Decbr.	*Beethoven:* No. 9.	*Cherubini:* Abenceragen.	*Joachim:* Gesangscene v. Spohr.	*Meyer:* Arie aus Orpheus. Furienscene mit Chor aus Orpheus.
III. 9. Januar	*Beethoven:* C moll.	*Mendelssohn:* Fingalshöhle.	*Pauer:* Concert von C. M. von Weber. Nocturne v. Chopin. Caprice von Pauer.	*de Fortuni:* Cavatine aus Lucia. Rondo aus Nachtwandlerin. Rondo aus Chi dura vince v. Ricci. Spanische Volkslieder v. Iradier.
IV. 23. Jan.	*Mozart:* C dur mit Schlussfuge.	*Spohr:* Faust.	*Joachim:* Teufelssonate v. Tartini. Concert v Viotti. *J. Ziezold:* Introd. und Caprice v. W. Ziezold.	*Uhrlaub:* Arie aus Fidello.
V. 6. Februar	*Beethoven:* B dur.	*Cherubini:* Medea.	*Dreyschock:* Concert D moll v. Mendelssohn. Lied ohne Worte, Rhapsodie von Dreyschock. *v. Wendheim:* Concert v. Bazzini	*Nottes, Bernard:* La Serenata v. Rossini. *Nottes:* An den Sonnenschein von Schumann. Zwiegesang von Mangold.
VI. 27. Febr.	*Haydn:* B dur.	*Schumann:* Manfred. *Beethoven:* Leonore No. 3.	*Kömpel:* Concert No. 9 v. Spohr. *Heinemeyer:* Fantasie v. Rémusat.	*Caggiati:* Arie aus Elias. Auf der Wanderschaft von Mendelssohn. Veilchen von Mozart.
VII. 13. März	*Beethoven:* A dur.	—	*Jaell, Heinemeyer, Prell, Rose, Kyber, Lorenz, Egert II:* Septuor v. Hummel. *Joachim:* Concert No. 11 (1. Satz) v. Rode. Romanze v. Beethoven (F). Polonaise v. Mayseder. *Jaell:* Berceuse von Chopin. Le Carillon.	*Niemann:* „Ueber'm Garten durch die Lüfte", „Könnt ich dich in Liedern preisen" v. Schumann.
VIII. 20. März	*Schumann:* B dur.	*Mendelssohn:* Meeresstille und glückliche Fahrt.	*Joachim:* Concert militaire (1. Satz) von Lipinsky. Zwei Capricen von Paganini.	*Nottes:* „Könnt ich dich in Liedern preisen" v. Marschner. Ungeduld v. Schubert. *Nottes, Niemann:* Duett aus Jessonda.

Endlich drang nun auch Beethoven's 9. unter Joachim ins Abonnementsconcert, welches deshalb ins Logenhaus verlegt war. Der Theaterchor war so musterhaft

geschult, dass man es wagen konnte, denselben heranzuziehen; seine Leistungen waren von unnachahmlicher Präcision, Reinheit und in den exponirtesten Stellen von hoher Klangschönheit. Das Quartett im Finale sangen Jenny Meyer, Tettelbach, Wachtel und Rudolf; Alles ging wie aus einem Gusse. Man hatte die Ouverturen unter die drei Dirigenten vertheilt, von denen Joachim als Novität die zu „Manfred" brachte und deren Grundidee in der Presse auseinandersetzte.

Als Solist führte Joachim einen Cyclus von Geigern vor, welche als Begründer von Schulen galten. Er spielte zum ersten Male die Teufelssonate von Tartini und verband damit Viotti. Dann folgten Rode und Mayseder, schliesslich Lipinsky und Paganini. Nach Letzterem gab er Präludium und G moll-Fuge von Bach zu; „das wirkte, als wenn man aus einem Saal mit flimmernden Kerzen auf einen Fels am Meeresufer versetzt wurde, um die Sonne aufgehen zu sehen." Alfr. Piatti aus London war der Joachim des Cellos. Der Pianist A. Dreyschock aus Leipzig entwickelte mit Variationen für die linke Hand über God save the King eine ausserordentliche Technik, brachte in einem Privatconcerte Beethoven's Es dur-Concert und mit Joachim eine Sonate von Beethoven (op. 30, G dur) zu Gehör. Trotz tüchtigen Spiels von Heinemeyer und A. Ziezold aus Dresden, erhoben sich bereits Stimmen, welche das Flötensolo aus den grossen Concerten verbannt zu sehen wünschten.

Während J. Meyer mit der Furienscene aus Orpheus kalt liess, fesselte die Spanierin Anglès de Fortuni mit ihrer sympathischen, erstaunlich hohen Stimme; Schwierigkeiten der Coloratur schienen für sie nicht vorhanden zu sein. Von nun an begannen neben Liedern von Mendelssohn und Schubert auch die von Schumann sich mehr einzubürgern; nach dessen „Könnt' ich Dich in Liedern preisen" stand das gleiche Lied mit Marschner's Musik im nächsten Concert zurück. Die Clavierbegleitung lag für gewöhnlich in der Hand des Chordirectors Langer; ausnahmsweise begleitete O. H. Lange die Lieder von Niemann, und bei Frau Caggiati sass Joachim am Clavier; sein Spiel zeigte keine Bravour, aber Schönheitsgefühl.

Von Interesse war ein Concert zur Gründung eines Unterstützungsfonds für das Chorpersonal (27. März) durch mehrere Gesangnummern aus Rienzi: Chor der Friedensboten, nebst Doppelchor. (Die Oper selbst kam im folgenden Jahr zur Aufführung.) Maurer, der ehemalige hiesige Concertmeister, erschien nach 25 Jahren wieder als Generalinspector der kais. russischen Orchester und brachte seinen Sohn Alexander als Solovioloncellist der kais. Oper mit. Es wurden fast nur Compositionen des Vaters aufgeführt. Nach einer Ouverture über die russische Nationalhymne „Gott erhalte den Kaiser" spielte Maurer ein Violinconcert und seine Concertante für sechs Geigen mit Orchester. In Zwischenacten traten die Violinistin Bordi aus Mailand und die Flötisten Gebr. Doppler auf, nachdem am Tage vorher die Doppler'sche Oper „Ilka" gegeben war.

Joachim war im Frühjahr nach London gegangen, wo er in den philharmonischen Concerten und vor der Königin spielte. Im Herbst begannen seine Quartettsoiréen, welche von Jahr zu Jahr zahlreicher besucht wurden. In der ersten mit Mozart (B dur, No. 10), Haydn (F dur), Beethoven (Es dur, No. 10) legte Joachim eine Probe seiner Geistesgegenwart und Geschicklichkeit ab, indem er trotz gesprungener Quinte den letzten schwierigen Beethoven'schen Satz weiter spielte. Die zweite Soirée brachte Mendelssohn (E moll), Schumann (F dur), Beethoven (Cis moll) und die dritte Haydn (B dur), Beethoven (Es dur, No. 12) nebst Quintett von Mozart (D moll). Die Grossartigkeit der Aufführungen lag ausser im Zusammenspiel besonders in der Auffassung, da Joachim gleichsam instinctiv das Wesen der verschiedenen Tondichtungen traf. Er spielte damals zu seinem Vergnügen an den Montagsabenden im Künstlerverein oft bis spät hin, einmal sogar die ganze Nacht hindurch ein Haydn'sches Quartett nach dem anderen.

Concerte 1858/59.

Gegründet wurde unter Wehner ein „Hof- und Kirchenchor", bei welchem O. H. Lange als Musikdirector Anstellung fand. Letzterer veranstaltete mit einem Damenchor Soiréen, in denen zum ersten Mal Hiller's „Loreley" gesungen wurde. Die Saison brachte ausserdem den „Paulus" unter Wehner und Cherubini's „Requiem" unter Molck. Während der Manöver des 10. Bundescorps in Nordstemmen dirigirte Gerold ein Monstreconcert von 847 Musikern und 300 Tambours.

1858/59.

Bei dem anhaltenden Zudrang zu den Concerten lag der Gedanke nahe, dieselben ins Logenhaus zu verlegen. Der König hatte das einzige Bedenken, dass dort der Ton sich verliere, wie er bei der 9. Symphonie bemerkt habe und regte die Frage an, ob man nicht die Zahl der Concerte verdoppeln solle, etwa alle acht Tage eins, damit das Publikum sich mehr vertheile. Schon früher hatte Joachim sich dahin ausgesprochen, dass Symphonien besser im Concertsaale, dagegen Soloinstrumente und Gesang mehr im Logenhause zur Geltung kämen. Die Intendanz hielt eine Verdoppelung der Concerte nicht für zweckmässig, da der Andrang zu einzelnen immer gross bleiben würde, und in Folge der häufigeren Concertproben die Opernproben vermindert werden müssten, wodurch das Repertoir gestört würde. Das Beste sei, zwei der acht Concerte ins Logenhaus zu verlegen, womit auch der Wunsch der grösseren Menge, Joachim zu hören, erfüllt werde. Der König stimmte zu, und das Publikum war wegen der schwülen Luft und des grellen Lichts im Concertsaal sehr damit einverstanden. Bei dieser Gelegenheit kam die Intendanz auf das Project der Erbauung einer Cäcilienhalle, welches mehrere Jahre geruht hatte, zurück, da kein Saal für grosse Musikfeste vorhanden war; das Project blieb indessen liegen. Das Abonnement wurde auf 5 Thlr. erhöht.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 11. Decbr.	*Mozart:* C dur.	*Gluck:* Iphigenie in Aulis.	*Joachim:* Concert von Beethoven.	*Caggiati:* Arie aus Medea.
II. 8. Januar	*Beethoven:* Pastorale.	*Mendelssohn:* Heimkehr aus der Fremde.	*Lindner:* Eigenes Concert *Joachim, Kömpel:* Concertante für 2 Violinen (H-moll) v. Spohr.	*Niemann:* Arie aus Iphigenie auf Tauris.
III. 22. Januar	*Beethoven:* F dur Nr. 8.	*Weber:* Euryanthe.	*Brahms:* Eigenes Concert.	*Nimbs:* Arie des Sextus aus Titus. *Nimbs, Caggiati, Held, Bernard, Degele, Haas:* Finale des 2. Acts aus Don Juan.
IV. 5. Februar	*Mendelssohn:* A dur.	*Mendelssohn:* Melusine.	*Joachim:* Concert Emoll, Nr. 18, v. Kreutzer. *Sobeck:* Adagio und Rondo v. Weber.	*Nottes:* Arie von Händel. „Auf Flügeln des Gesanges". „Es weiss und räth es doch keiner", v. Mendelssohn.
V. 19. Febr.	*Beethoven:* Eroica.	*Spohr:* Alchymist.	*Cossmann:* Concert, Fantasie über Tell (Eigene Composition).	*Grimminger, Degele:* Duett aus Iphigenie auf Tauris.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
VI. 5. März	*Gade:* B dur.	*Cherubini:* Wasserträger. *Beethoven:* Leonore Nr. 3.	*Dupont:* Sonate Cis moll v. Beethoven. Walzer Des dur v. Chopin. Gavotte G moll v. Bach. Capriccio üb. Robert der Teufel. Le petit pâtre. Staccato perpétuel, (Eigene Comp.) *Joachim, Kömpel:* Concertante für 2 Violinen (H moll) v. Spohr. *W. Heinemeyer:* Fantasie über russisches Volkslied von Chr. Heinemeyer.	—
VII. 19. März	*Beethoven:* D dur.	*Nicola:* Ouv. pathétique.	*Dupont:* Concert, Mairegen, (Eigene Comp.) Impromptu As dur v. Chopin.	*Stockhausen:* Arie aus Aezio v. Händel. Arie aus Johann von Paris. An die Leier, von Schubert. Schilflied v. Mendelssohn. Frühlingsglaube v. Schumann.
VIII. 2. April	*Beethoven:* C moll.	*Gluck:* Iphigenie in Aulis.	*Jaell:* Concert Es dur v Beethoven. Variationen von Händel. Englische Rhapsodie v. Jaell.	*Stockhausen:* Arie des Agamemnon aus Iphigenie in Aulis. Arie aus Diebische Elster v. Rossini. Erlkönig v. Schubert.

In 8 Concerten gab es 5 Beethoven'sche Symphonien und 5 Nummern aus den beiden Iphigenien von Gluck. Neu und blühend an Farben war die Symphonie von Gade. Das 4. Concert bestand auf Befehl des Königs grösstentheils aus Compositionen Mendelssohn's zur Erinnerung an dessen Geburtstag am 3. Februar vor 50 Jahren. Auch unter den Ouverturen waren Novitäten: die von Spohr zum „Alchymisten“ und von Mendelssohn zum Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“. Dieses war in jungen Jahren zur silbernen Hochzeit seiner Eltern geschrieben, und Mendelssohn's Freund, Carl Klingemann, hatte den Text gedichtet. Derselbe, im Dorf Limmer bei Hannover geboren und Secretair der hannoverschen Gesandtschaft in Berlin und London, war ein poetisch und musikalisch hoch veranlagter Mann von feinem Verständniss und unbeschreiblicher Liebenswürdigkeit; er übersetzte den Salomon von Händel. (S. mein Feuilleton „Ein Brief des 15jährigen Felix Mendelssohn-Bartholdy“ im Hannoverschen Courier, 10. September 1901, Abendbl.) Noch einmal wurde des alten Nicola Ouv. pathétique, ein Werk voll natürlicher Frische, gespielt. Joachim hatte fast alle Orchestersachen dirigirt; nur einmal bei Erkrankung Fischer's wurde der als Solist nie auftretende Vorgeiger Kolbe an's Dirigentenpult berufen und leitete das von jenem gespielte Concert von Kreutzer.

Joachim hatte im Beethoven-Concert seine Cadenzen vortheilhaft gekürzt und spielte mit Kömpel eine Concertante von Spohr mit Orchester. Beide gingen ganz in einander auf, sodass man bei geschlossenen Augen unsicher war, ob der Eine oder Andere

spielte. Der König war so enthusiasmirt, dass er, abgesehen von einer wenige Tage darauf erfolgten Ordensverleihung an Joachim, die Wiederholung der Concertante für ein folgendes Concert befahl. Lindner legte in einem eigenen Celloconcert Zeugniss ab von der Gründlichkeit seiner musikalischen Studien und dem Adel der Empfindungen; und sein College Cossmann aus Weimar erwies sich als einer der bedeutendsten Cellisten der Gegenwart. Einen schönen Ton entwickelte Sobeck, und Wilh. Heinemeyer zeigte sich als würdiger Schüler seines Vaters; allein dessen Flötengenie mit dem vollendet vollen, runden Ton besass weder er, noch ein Anderer. Das öftere Auftreten einheimischer Musiker fand den Beifall des Publikums.

Sehr gespannt war man auf Brahms, welcher zum ersten Male als Componist und Clavierspieler mit seinem D moll-Concert (Maestoso, Adagio und Rondo) auftrat. Nach einmaligem Anhören dieses trotzig kühnen Werkes, welches einen völligen Bruch mit dem traditionellen Concertstil bedeutete, konnte man über das Compositionstalent von Brahms nicht ins Klare kommen. Die Arbeit erschien bei allem Streben, möglichst aus der Tiefe zu schöpfen, alles Triviale fern zu halten und bei der Gewandtheit in der Instrumentation doch unverständlich, sogar trocken und in hohem Grade ermüdend. Trotzalledem machte Brahms den Eindruck eines Musikers von ächtem Schrot und Korn, und man anerkannte ohne jede Einschränkung, dass derselbe nicht blos Virtuos, sondern ein grosser Künstler des Clavierspiels sei. Sein Clavierconcert wurde hier zuerst aufgeführt und nicht, wie angegeben wird, in Leipzig, wo dasselbe einige Tage später am 27. Januar Fiasco machte. Dem anderen Pianisten Prof. Dupont aus Brüssel diente es zur Empfehlung, dass er ein wenn auch nur kleines Stück von Bach vortrug und daneben sich als Bravourvirtuose erwies. Da er wegen einer Absage im letzten Augenblick eingesprungen war, kam er bald darauf noch einmal ins Concert. Wie immer glänzte Jaell durch elegante Technik, obschon gelegentlich der Künstler mit dem Virtuosen durchging.

Endlich erschien der berühmteste Concertsänger der Gegenwart, Julius Stockhausen, Mitglied der kaiserlichen Oper in Paris. Man staunte, dass auch „Männer" noch wirkliche Gesangskunst besassen; darin waren ihm gegenüber alle deutschen Sänger nur Anfänger. Sein Baryton entbehrte der Kraft und Fülle; allein wie er die Stimme beherrschte, war so grossartig, dass man an das Material gar nicht dachte. Geradezu wunderbar war es, dass er das Publikum mit einer alten Arie von Händel, obendrein in englischer Sprache gesungen, packen konnte, und man wurde sich klar, dass es nur an den rechten Leuten fehlte, um jene Musik zur vollen Geltung zu bringen. (Wenige Tage darauf gewährte der König der deutschen Händel-Gesellschaft, welche unter seinem Protectorat die Werke Händel's herauszugeben begann, eine jährliche Unterstützung von 1000 Thalern.) Stockhausen konnte seine Stimme wie ein Instrument behandeln; dennoch war ihm die Technik nie Zweck, sondern nur das Mittel, und stets trat seine eigene Persönlichkeit gegen den Componisten zurück. Vor Allem überraschte seine Vielseitigkeit. Auf den gehaltvollen Styl Händel's folgte die Komik aus Johann von Paris und die Innigkeit deutscher Lieder, deren Vortrag einen tiefen, unvergesslichen Eindruck machte; vor seinem Erlkönig verstummte die Kritik. Wunderbar war bei Stockhausen's Gesang der Wechsel in der Klangfarbe seiner Stimme. Der König ernannte ihn zum Kammersänger. — Niemann's Pylades-Arie fand Anerkennung, und Frau Nottes sang die berühmte Arie „Lascia ch'io pianga", welche, im Programm irrthümlich aus Rinaldo angegeben, von Händel als Tanzmelodie, nämlich als Sarabande für die Oper Almira componirt ist.

In Privatconcerten stellte sich Hans von Bronsart*), ein Schüler Liszt's, vor. Derselbe hatte schon früher bei Hofe gespielt, wollte jetzt ein Orchesterconcert im

*) v. Bronsart kam im Frühjahr 1867 als Intendant des Königl. preussischen Theaters nach Hannover.

Theater geben, was jedoch nicht möglich war, in Folge dessen er zwei Soiréen im Museumssaale veranstaltete. In der ersten (16. März 1859) spielte er die chromatische Fantasie und Fuge von J. S. Bach, Polonaise (Cis moll) und Berceuse von Chopin, „au bord d'une source" und Rhapsodie hongroise von Liszt; ausserdem mit Joachim und Lindner ein Trio von Beethoven (C moll). Man lernte in Bronsart einen Künstler kennen, aus dessen Vorträgen stets das Streben nach echter Kunst hervorleuchtete; sein Spiel war frei von Sucht nach äusserem Glanz. Er trug die schwierige Bach'sche Fantasie vollendet vor, und für Liszt's Stücke hätte der Componist keinen besseren Dollmetscher finden können; auch im Trio konnte selbst Joachim's Geige das Interesse am Clavier nicht beeinträchtigen. Joachim spielte ausserdem seine „Abendglocken" und „Heimathklänge". Im nächsten Abonnementsconcerte begleitete v. Bronsart Stockhausen's Erlkönig und spielte in seiner zweiten Soirée die F moll-Sonate (op. 57) von Beethoven, Fantasie in C moll von Mozart, Nocturne von Chopin, ungarische Rhapsodie von Liszt (Nr. 13), sodann mit Joachim das in ungarischem Charakter gehaltene Rondo von Schubert und Trio von Beethoven (op. 70, Es dur); Joachim allein die Beethoven'sche G dur-Romanze. So vorzügliche Programme wie an diesen beiden Abenden waren lange nicht aufgestellt.

In einem Concert für das Chorpersonal debutirte Herner mit der Othello-Fantasie von Ernst (16. April), und in dem Abschiedsconcert von Chr. Heinemeyer (30. April) spielte dieser mit seinem Sohn eine Composition für zwei Flöten von Kummer und empfahl sich mit seinen beliebten Variationen „An Alexis send ich dich". Marschner zog dabei seine Ouverture zum „Schloss am Aetna" wieder ans Licht, wie im vorigen Jahre die zum „Bäbu" (die Opern selbst waren längst vergessen), und der wegen Fischer's Erkrankung zur Aushülfe herbeigerufene Capellmeister Scholz leitete die Ouverture zu den „Vehmrichtern" von Berlioz. Das Orchester verlor in Heinemeyer nach 39jährigen Diensten einen der bedeutendsten Flötisten seiner Zeit (gest. 12. December 1872).

Von grösseren Gesangswerken brachte die Neue Singakademie zum ersten Male „Paradies und Peri" von Schumann, worauf Wehner wegen überhäufter Geschäfte die Direction niederlegte (Ende 1859). Auf Wunsch des Königs übernahm Scholz dieselbe, trotzdem die Intendanz wegen Störung des Opernrepertoirs davon abgerathen hatte. Zur Ausbildung der Stimmen des Hof- und Kirchenchors wurde der Gesanglehrer Oscar Lindhuldt, ein Schwede, mit dem Titel eines Professors berufen. Der Molck'sche Verein führte das „Weltgericht" von Schneider, und Lange's Damenchor das „Stabat mater" von Pergolese auf. Durch frische Stimmen und einfach natürlichen Vortrag erfreute der Männergesangverein, welchem seit 1854 der Lehrer Wilh. Bünte als tüchtiger Dirigent vorstand.

Sogleich nach Schluss der Concerte war Joachim nach Brüssel abgereist, wo ihm das Orchester einen Ehrenbogen aus der weltbekannten Geigenbogenfabrik von Vuillaume in Paris schenkte. Dann begann er in London mit Ries, Straus und Piatti die Beethoven-Quartettsoiréen, zu denen sich die ganze feine musikalische Welt einfand. Der Schwerpunkt seiner dortigen Wirksamkeit lag in der Kammermusik, wobei er die Werke seines Freundes Brahms einführte. Im Herbst concertirte er mit Jenny Lind-Goldschmidt und deren Gatten in Irland.

1859/60.

Bei Beginn der Concerte war Marschner in den Ruhestand getreten. Kömpel erhielt einen halbjährigen Urlaub zum weiteren Studium in Wien und Paris, dessen Kosten zum Theil sein Wohlthäter, der Amtsrath Lueder in Catlenburg, tragen wollte. Zunächst wirkte er in Cassel zur Erinnerungsfeier an Spohr mit, und zwar unter Benutzung von Spohr's Violinbogen, welchen die Wittwe ihm geliehen hatte. Dann kaufte Lueder des Altmeisters Stradivari-Geige für 1000 Thlr. und schenkte sie Kömpel. In Paris spielte er bei Pasdeloup die Spohr'sche Gesangscene und musste dieselbe im

Conservatorium wiederholen; von da ging er nach London. Einen talentvollen Geiger verlor das Orchester in Walter, welcher als Concertmeister und Lehrer am Conservatorinm nach München ging.

Am Geburtstage der Prinzess Mary erhielt Kömpel den Titel eines Kammervirtuosen und Joachim den eines Concertdirectors, welcher für ihn erst erfunden war, jedoch in seinen Amtsgeschäften nichts änderte. Da er glänzende Anträge vom Auslande abgelehnt hatte, verdoppelte der König seine Gage. Diese Zulage von 1000 Thlr. wurde aus der Schatullcasse von den 2000 Thlr. genommen, welche jährlich zur Errichtung eines Conservatoriums zurückgelegt waren. Wie der Bau einer Cäcilienhalle, so tauchte auch dieses Project wieder unter. Als Joachim damals nachträgliche Honorarbewilligungen für fremde Künstler, welche in Hofsoiréen mitgewirkt hatten, anregte, ging v. Bronsart leer aus, da nach Ansicht des Königs dessen gesellschaftliche Stellung es nicht zulasse, dass man ihm ein Honorar oder Geschenk anbieten könne.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 3. Decbr.	*Beethoven:* A dur.	*Spohr:* Faust.	*Piatti:* Concert suisse von B. Romberg. Sarabade, Gavotte von J. S. Bach. Thème original varié v. Piatti.	*Nottes:* Arie aus Jessonda. *Nottes:* „Waldvöglein". Lied mit Cello (Piatti) von F. Lachner.
II. 17. Decbr.	*Schumann:* C dur.	*Cherubini:* Faniska.	*Joachim:* Teufelssonate v. Tartini. *Frau Schumann:* Concert G dur von Beethoven. Tempo di Ballo v. Scarlatti. „Des Abends" Fantasie v. Schumann. Scherzo von C. M. von Weber.	*Nottes:* Concertarie v. Mendelssohn.
III. 7. Januar	*Beethoven:* B dur.	*Mendelssohn:* Fingalshöhle.	*Joachim:* Concert No. 9 von Spohr. Loure, Gavotte, Rondo, Menuetto, Gigue v. J. S. Bach.	*Engel:* Arie aus Figaro. Romanze aus Tell.
IV. 21. Januar	*Schumann:* B dur.	*Weber:* Oberon.	*Jaell:* Concert C moll von Beethoven. Notturno Fis dur, Walzer Cis moll v. Chopin. Transscript über Wallfahrt nach Plörmel v. Jaell.	*Genast:* Arie „Una voce poco fa" aus dem Barbier. Lieder v. Schubert.
V. 4. Februar	*Mendelssohn:* A moll.	*Beethoven:* Coriolan.	*Joachim:* Barcarole von Spohr. Elegie von Ernst. *Beate:* Concert (I. Satz) für Clarinette v. C. M. von Weber.	*von Piez:* Arie aus Hernani. Variationen von Rode.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
VI. 18. Febr.	*Beethoven:* Eroica.	*Macfarren:* Jagdouv.	*Nacciarone:* Concert D moll v. Mendelssohn. Polonaise von Chopin.	*Stockhausen:* Arie „Mentre di lascio" v. Mozart. Arie aus „Le valet de chambre" von Carafa. Rheinisches Volkslied v. Mendelssohn. Waldesgespräch v. Schumann.
VII. 3. März	*Brahms:* Serenade.	*Beethoven:* Leonore. No. 1.	*Joachim, C. Eyert:* Sinfonieconcertante von Mozart.	*Caggiati:* „Glöckchen im Thal" aus Euryanthe. Frühlingslied von Mendelssohn.
VIII. 24. März	*Beethoven:* F dur. No. 8.	*Cherubini:* Medea.	*Joachim:* Eigenes Concert in ungarischer Weise. *Lorenz, Nitschner, Zoberbier, Angermann:* Notturno für 4 Hörner v. Lorenz.	*Remmertz:* Arie aus Schöpfung. Lindenbaum von Schubert. Frühlingslied von Mendelssohn.

Man begrüsste die Symphonien von Schumann, weil dieser als Repräsentant einer neueren Zeit die Gewissheit gäbe, dass die rein musikalische Kunst sich der Wagner'schen Musik gegenüber zu behaupten vermöge. Während Schumann in einem organischen Zusammenhang mit den grössesten Meistern der Tonkunst stehe, erscheine Wagner in seinen neueren Opern und neuesten ihm eigenthümlichen Kunstanschauungen als ein vereinzeltes, von aller geschichtlichen Entwicklung losgelöstes Phänomen, dem man eine dauernde Zukunft weder prophezeien, noch wünschen dürfe; Schumann werde sicherlich immer mehr und mehr anerkannt werden. Es überraschte, im Concert anstatt der Symphonie eine Serenade von Brahms zu hören, welche hier ihre erste Aufführung erlebte. Der erste Eindruck dieser originell instrumentirten Composition war, dass sie noch keineswegs eines musikalischen Messias würdig sei. Aber Brahms scheine mit seinem grossen Talent den richtigen Weg zu gehen, indem er zuvörderst einen Mittel- und Einigungspunkt zwischen Beethoven und den neueren romantischen Schulen (Berlioz eingeschlossen) zu finden suche, um darin einen festen Punkt für weitere Forschungen zu gewinnen. Unter den Ouverturen gefiel als Novität die Jagdouverture (Chevy chase) von Macfarren*) wegen ihrer charakteristischen Zeichnung. Die Ouverture zu „Faust" und Arie aus „Jessonda" im 1. Concert galten dem Andenken des ver-

*) Macfarren und dessen Gattin, eine vortreffliche Sängerin, waren mit Joachim seit der Zeit, wo er seine ersten Kunstreisen nach London machte, befreundet. Bei einem Besuch in jenen Tagen bat Frau Macfarren ihn um Einzeichnung in ihr Album, worauf er eigene Compositionen des Uhland'schen Liedes „Die Capelle" und des Goethe'schen Gedichts „Kleine Blumen, kleine Blätter" hineinschrieb. Als nun die Hausfrau beide Lieder in einer grossen Soirée sang, war auf dem gedruckten Programm zu lesen „Kleine Blumen, kleine Blattern von Goethe, leider componirt von Jos. Joachim". Hatte der Londoner Schriftsetzer mitleidig auf Joachim's Talent herabgesehen, so trat ihm später ein hannoverscher Bahnfeger in stolzem Selbstgefühl entgegen. Joachim wollte das Schlittschuhlaufen lernen. Der Bahnfeger gab ihm den Rath, zuerst das rechte und dann das linke Bein herauszuwerfen, worauf er, noch bevor letzteres zur Action kam, auf das Eis fiel. Beim Emporrichten meinte sein Lehrer: „Ja, ja, so licht is dat nich, as dat Viggelinspeelen".

storbenen Spohr. Jetzt trat auch Scholz in die Direction der Abonnementsconcerte ein. Er war bei seiner Anstellung mit etwas Misstrauen von Joachim aufgenommen, da Graf Platen ihn berufen hatte, dann aber bald mit Jenem in freundschaftliche Beziehungen getreten. Seine fest ausgesprochenen Kunstansichten deckten sich im Wesentlichen mit denen Joachim's, welcher in ihm einen fixen Musiker, noblen Menschen und besonders den neidlosen Collegen schätzte, dem die Sache höher stand als die Person. Scholz leitete die Ouverturen zur Fingalshöhle und Medea: letztere gleichsam als Vorspiel zur Medeavorstellung der Ristori am folgenden Tage.

Von Interesse war Joachim's Wiedergabe der Spohr'schen Compositionen. Obwohl ihm bei seinem grossen musikalischen Wissen nichts fremd war, so war seine eigene Sinnesart im Grunde doch eine mehr weniger strenge, gleichsam puritanische, welcher alles Weichliche widerstrebte. Er gab von seinem Standpunkt aus die Spohr'schen Werke einsichtsvoll und interessant wieder; auch kam seine männliche Weise manchen zarten Stellen zu Gute; allein im Allgemeinen trat doch gerade das, was an Spohr eigenthümlich reizvoll war, nicht immer in vollem Masse zum Vorschein. Unübertrefflich war sein Vortrag der Tartini'schen Sonate und der Bach'schen Tänze aus der Es dur-Suite. Mit seinem Quartettgenossen Eyert spielte er als Novität die Sinfonie concertante von Mozart, welche auch der Bratsche vollen Raum zur Entfaltung gab, und brachte dann sein Concert in ungarischer Weise mit Orchester (Allegro maestoso, Romanze, Finale alla Zingara. op. 11 D moll). Dasselbe war von grossem Ernst und tiefer Leidenschaft, sehr schwierig und reich an Doppelgriffen und dreistimmig fortgeführten Stellen; ausserdem recht lang, es dauerte 40 Minuten. Das Concert wurde eines der bedeutendsten in der Violinlitteratur. Auch Piatti's Celloconcert war reichlich lang. Am Clavier feierte Frau Schumann Beethoven's Geburtstag mit dessen G dur-Concert, an welchem Abend Joachim eine Symphonie ihres Gatten spielen liess. In einer Soirée trugen beide die Kreutzersonate und zusammen mit Gebr. Eyert und Lindner das Es dur-Quintett von Schumann vor. Jaell brachte Beethoven'sche Compositionen, aber immer noch in zu moderner Auffassung; er fand in der eleganten Technik des jungen Nacciarone aus Neapel einen Nebenbuhler.

Von fremden Sängerinnen wirkten mit Frau Engel aus Petersburg, Emilie Genast aus Weimar, die Tochter unseres im Jahre 1818 entwichenen Sängers und Frau von Páez. Gegenüber Stockhausen waren die Vorträge des Bassbarytonisten Remmertz, einem Schüler von Lindhuldt, eintönig.

Nach Schluss der Quartettsoiréen ging Joachim mit seinem neuen Violinconcert zum Musikfest nach Düsseldorf und concertirte im Herbst in Dresden. Die Gebr. Müller aus Meiningen, Nachfolger des berühmten Braunschweiger Quartetts, liessen sich hören (G moll von R. Volkmann, A moll von Köttlitz, einem in Sibirien lebenden Componisten); doch hielt mit ihrem vollkommenen Zusammenspiel die geistige Auffassung nicht gleichen Schritt. Im Zwischenact trugen die Gebr. A. und H. Holmes aus London ein eigenes Concert für zwei Violinen vor, und eine schöne Altstimme zeigte die hier geborene, in Russland lebende Sängerin Edenska.

Von hiesigen Künstlern arrangirte Fischer ein Concert zu milden Zwecken; vermuthlich für die ehemalige, hiesige Sängerin Bothe, zu deren Gunsten auch unsere Schauspielerin Frau v. Bärndorf in Berlin gastirte. Die Neue Singakademie brachte unter ihrem neuen Director Scholz den „Samson“ von Händel, und Sachse zeigte regen Eifer, Beethoven'sche und Haydn'sche Symphonien, für Blechmusik arrangirt, im Odeonsgarten spielen zu lassen; allein das passte doch nicht recht.

1860/61.

Im Beginn der Saison erklärte Joachim sich bereit, den jungen Geigern des Orchesters Gelegenheit zur weiteren Ausbildung zu geben und setzte an zwei Tagen

der Woche eine Stunde fest, wo er sich einstudirte Sachen vortragen liess. Kömpel war nach den Erfolgen im Auslande mit seiner Stellung unzufrieden geworden und kam wiederholt um längeren Urlaub ein. Es folgte eine abschlägige Antwort, da er mehrere Male ohne Urlaub sich entfernt, auch gegen Joachim sich ungeziemend betragen hatte. Er bat um seine Entlassung, welche sogleich genehmigt wurde; der Titel eines Kammervirtuosen wurde ihm entzogen. Man hatte sich auswärts schon immer gewundert, dass das kleine Hannover Joachim und Kömpel halten konnte. Als nun die Zwistigkeiten sich zuspitzten, gestand man offen, dass für zwei Violinspieler ersten Ranges Hannover's Mauern doch zu eng seien; und da man sich des Besitzes von Joachim in jeder Beziehung erfreute, wünschte man Kömpel eine angemessenere Stellung. Das Orchester verlor ausserdem den Bratschisten Stowiczek, dessen gediegene theoretische Bildung von Marschner stets anerkannt war, durch den Tod.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 17. Novbr.	*Beethoven:* D dur.	*Cherubini:* Abenceragen.	*Joachim:* Concert von Mendelssohn.	*Castellan:* Cavatine aus Tell. Variationen von Rode.
II. 1. Decbr.	*Mendelssohn:* A dur.	*Beethoven:* Festouv. Op. 124.	*Szarvady:* Concert v. Hiller. Etude, Walzer, Impromptu von Chopin.	*Nimbs:* Arie aus Idomeneus. Aufenthalt, Trockene Blumen v. Schubert.
III. 15. Decbr.	*Beethoven:* C moll.	*Weber:* Euryanthe. *Scholz:* Goethe's Iphigenie.	*Ole Bull:* Concert H moll v. Paganini. Eigene Polacca guerrica.	—
IV. 29. Decbr.	*Schubert:* C dur.	*Mendelssohn:* Meeresstille und glückliche Fahrt. *Beethoven:* Leonore. (C dur, 1. Bearb.)	*Joachim:* Concert No. 7 v. Spohr.	—
V. 12. Januar	*Mozart:* G moll.	*Rietz:* Concertouv.	*Jaell:* Concert A moll von Schumann. Gavotte G moll von Bach. Lied ohne Worte v. Mendelssohn. Tannhäuser-Marsch v. Liszt.	*Roger:* Arie aus Joseph in Egypten. Hirtengesang von Meyerbeer.
VI. 26. Januar	*Beethoven:* Pastorale.	*Cherubini:* Anacreon. *Mendelssohn:* Melusine.	*Kömpel:* Concert No. 8 v. Spohr. *Matys jun.:* Concert A moll v. Goltermann.	—
VII. 2. Februar	*Haydn:* Es dur. *J. S. Bach:* Suite.	*Weber:* Beherrscher der Geister.	*Joachim:* Concert von Beethoven. *Rose, Deyerberg, Beate, Feller, Lorenz, Nitschner, Merker, Plinke:* Rondino v. Beethoven.	—
VIII. 6. April	*Mozart:* C dur.	*Beethoven:* König Stephan.	*Joachim:* Romanze F dur von Beethoven. Eigenes Concert in ungar. Weise.	*Ganz:* Grüner Frühling v. Esser. Wanderlied von Schumann.

Die Programme zeigten ein verändertes Bild, insofern die Hälfte der Concerte ohne Gesangsvorträge blieb. Da bei dem vorherrschend rhetorisch-declamatorischen Styl Wagner's zumal das männliche Gesangspersonal die Coloratur für überflüssigen Ballast hielt, litt unter dem Mangel an Schule auch die Gemüthstiefe auf dem Felde des Liedes. Man verzichtete daher lieber ganz auf Gesang, um die Concerte auf ihrer Höhe zu erhalten und erweiterte dafür die Programme durch Instrumentalmusik. Dieser echt künstlerische Standpunkt wurde auch für die Annahme von Compositionen aufrecht erhalten. Damals hatte der gefeierte Orchesterdirigent in London, Jul. Benedict, dem Könige seine Cantate „Undine" gewidmet und dafür keine andere Anerkennung gewünscht, als dass dieselbe aufgeführt würde. Fischer hatte nach einer Prüfung dazu gerathen; allein Scholz und Joachim erklärten sich nach nochmaliger Begutachtung gegen eine Aufführung im Abonnementsconcerte, welche denn auch unterblieb.

Neu war die Suite für Orchester von J. S. Bach (Ouverture, Air, Gavotte I und II, Bourrée, Gigue): klar und schwungvoll, aber sehr ernst. Unter den Ouverturen waren neu die zu „König Stephan" von Beethoven und zu „Goethe's Iphigenie" von B. Scholz. Dieses erste grössere Werk, mit welchem derselbe hier hervortrat, gehörte nicht der neudeutschen Schule an und war von correcter, schöner Form, hätte jedoch wohl mit wärmerem Herzblut geschrieben sein können. Das freundschaftliche Verhältniss zwischen Scholz und Joachim trat öffentlich zu Tage, als jener im 4. Concert die Mendelssohn'sche und Beethoven'sche Ouverture dirigirte, indem Joachim in ersterer die Violine, in letzterer die Bratsche mitspielte.

Ole Bull, welcher schon 1839 hier concertirt hatte, erschien wieder. Sein Spiel war originell, der Ton voll sinnlicher Wärme und zartem Duft; allein die Paganini'sche Periode, in welcher er gross geworden, war dahin, und man verlangte jetzt höher stehende, geistvolle Violincompositionen. Dennoch hatte er mit dem Paganini'schen Glockenconcert viel Beifall. Sein darauf folgendes Privatconcert im Theater war so schlecht besucht, dass er zur Deckung der Kosten beilegen musste, während ihm einst bei den höchsten Eintrittspreisen das Gold zuregnete. Ole Bull spielte ein eigenes Concert A dur, eigene Fantasie „Et Saeterbesog" (Besuch auf den Sennen Norwegens), Larghetto von Mozart und den „Carneval von Venedig". Letzteren hatte er mit soviel Humor variirt, dass das bereits bis zum Ueberdruss gehörte Stück einen ganz neuen Reiz erhielt. Matys jun. trug eine gefällige, aber gedankenarme Composition des Hannoveraners Goltermann untadelhaft vor; und in Frau Szárvady geb. Clauss lernte man eine hervorragende Clavierspielerin kennen.

Für den Gesang waren die an der Oper gastirenden Signora Castellan und Roger herangezogen. Die Italienerin stand auf einer seltenen Höhe der Technik, aber der Franzose konnte sich trotz schönen Gesanges nicht mehr auf zuverlässige Mittel verlassen. Es gereichte dem jungen Dr. Gunz, welcher auf Engagement an der Oper sang, zur Ehre, auch zum Abonnementsconcerte zugelassen zu werden und damit das Princip, auf Gesangskünstler zu verzichten, wieder zu brechen.

Die Perlen unter den Musikaufführungen der Stadt blieben die drei Quartettsoiréen Joachim's, und man durfte behaupten, dass dieses Quartett jetzt in Deutschland das beste sei. Der Klage, dass man wegen Mangel eines guten Clavierspielers keine Trios zu hören bekomme, begegnete Joachim damit, dass er mit Scholz und Lindner zwei Triosoiréen gab. Die Herren spielten u. A. Adagio und Variationen über ein Thema aus der Oper „Die Schwestern von Prag" für Geige, Cello und Clavier (Op. 121) von Beethoven; vermuthlich angeregt durch die damals neu einstudirte Oper. Scholz erwies sich als gediegener und geschmackvoller Clavierspieler.

Der königl. Hof- und Kirchenchor hatte sich zu einem tüchtigen Institut herangebildet. Derselbe sang u. A. das vor der Schlacht bei Lützen angestimmte Feldlied Gustav Adolf's „Verzage nicht, du Häuflein klein"; ein einfaches, kräftiges Lied,

welches auf Befehl des Königs zur Freude Aller wiederholt werden musste. Dann spielten Wehner, Lange und Thiele ein Concert für drei Claviere mit Begleitung des Streichquartetts von J. S. Bach (S. 137), welches nur für Kunstgelehrte Interesse hatte. Da auch im vorangegangenen Concert des Kirchenchor's Bach'sche Sachen vorgeführt waren, wurde in der Presse eine Stimme laut, dass man neuerdings auf einigen Seiten für Alles, was Bach geschrieben habe, einen gesuchten Cultus zur Schau trage und sich Mühe gäbe, das Publikum in diese ihm fremde Richtung des Geschmacks hineinzuzwängen. Bach'sche Fugen wurden auch von Molck als Postludium in der Marktkirche gespielt. — Die Neue Singakademie brachte in der Orangerie zu Herrenhausen unter Scholz das „Dettinger Tedeum" von Händel, für welchen, wohl auch als treuen Diener seines Hauses, der König besonders eingenommen war; Stockhausen sang darin die Basspartie. Dann dirigirte Joachim die 7. Symphonie von Beethoven. Die Hofgesellschaft langweilte sich und unterhielt sich laut; obendrein schwirrten zahllose Maikäfer durch die weitgeöffneten Fenster in den Saal.

Anfangs Februar reiste Joachim nach Wien. Es war ein musikalisches Ereigniss für die Stadt, denn der „talentvolle Zögling des Conservatoriums" kehrte erst jetzt nach 18 Jahren nach dort zurück. Mit dem Concert von Beethoven führte er sich ein. Ed. Hanslick, der erste lebende Kritiker, schrieb: „Nach dem ersten Satze musste es schon jedermann klar sein, dass man es hier nicht bloss mit dem erstaunlichsten Virtuosen, sondern mit einer bedeutenden und eigenthümlichen Persönlichkeit zu thun habe. Joachim ist mit all seiner Bravour so ganz in dem musikalischen Ideal aufgelöst, dass man ihn eigentlich bezeichnen möchte als einen durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen, vollendeten Musiker. Sein Spiel ist gross, edel, frei. Nicht der kleinste Mordent klingt nach Virtuosenthum; was irgend im Solospiel an Eitelkeit oder Gefallsucht mahnen kann, ist hier spurlos getilgt. Dieser Adel künstlerischer Ueberzeugung tritt bei Joachim mit solcher Macht auf, dass man erst hinterher an die Würdigung seiner grossartigen Technik denkt. Welche Kraftfülle in dem Ton, den Joachim's grosser, sicherer Bogen dem Instrumente abzwingt! ... Unvergleichlich an Reinheit und Egalität ist sein Triller, sein mehrstimmiges Spiel so verbunden zugleich und scharf gesondert, dass man oft zwei Spieler zu vernehmen glaubt. Nach dem ersten Concerte möchten wir annehmen, dass der Ausdruck des Grossen, Edlen, Pathetischen der seiner Natur homogenste ist ... Das Beethoven'sche Concert, namentlich der fast improvisatorisch freie, tiefbewegte Vortrag des Adagios bewies die entschiedenste Selbständigkeit der Auffassnng." Viele Jahre später meinte Hanslick, dass Joachim's künstlerische Entwicklung, sein Styl, seine Persönlichkeit gerade mit dem Beethoven'schen Werke so eng verwachsen seien, dass man es kurzweg „sein Concert" nennen könne. Und für v. Bülow war Joachim's Vortrag dieses Werkes eine Offenbarung, welcher man auf den Knien hätte zuhören mögen. Er gab damals in Wien vier Concerte, das letzte vor zweitausend Zuhörern im grossen Redoutensaal, welcher seit Jenny Lind nicht wieder so voll gewesen war. Zum Vortrag kamen ein Spohr'sches Adagio, Tartini's Teufelssonate, Schumann's Fantasie, Beethoven's Romanze in F dur (damals in Wien noch nicht öffentlich gespielt), sein neues ungarisches Concert u. A. Letzteres rechnete Hanslick zu jenen charaktervollen, aber herben Erscheinungen, welche bei der ersten Begegnung interessiren, bei der zweiten und dritten gefallen; das Ganze durchströme ein pathetischer Zug von Grösse, die Motive seien charakteristisch und geistreich durchgeführt. Er schloss seinen Bericht mit den Worten: „Das Publikum schien sich nur schwer von Joachim zu trennen. Der als Mensch und Künstler gleich echte, gleich vortreffliche Mann dürfte Wien, das ihn so unbedingt auszeichnete, seinerseits auch liebgewonnen haben. Die Erinnerung an Oesterreich wird, wie ein warmer Frühlingshauch aus dem Süden, ihm wohl bis an die Lüneburger Haide nachziehen. Möge Joachim bald Heimweh empfinden! Dies ist das einzige Leid, das wir ihm wünschen." Er reiste Anfangs März nach Pesth zum Concert und, wie es hiess, zur goldenen Hochzeit seiner Eltern.

1861/62.

Die Referate über die Abonnementsconcerte waren auffallender Weise vom Courier schon im Jahre 1859 aufgegeben, und auch in der Zeit. f. Nordd. fehlen einige während dieser Saison. Nach Kömpel's Abgang war der Geiger J. M. Grün aus Weimar ins Orchester getreten, welches jetzt 69 Musiker zählte.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 16. Novbr.	*Beethoven:* Eroica.	*Cherubini:* Wasserträger.	*Joachim:* Concert Gmoll v. Spohr.	*Gunz:* „Nachthelle“ mit Männerstimmen v. Schubert. Concertarie von Mozart.
II. 23. Novbr.	*Haydn:* D dur.	*Schumann:* Ouverture, Scherzo u. Finale. *Beethoven:* Leonore Nr. 3.	*Frau Schumann:* Concert C moll v. Mozart. Drei Lieder ohne Worte v. Mendelssohn.	—
III. 7. Decbr.	*Beethoven:* A dur.	*Weber:* Oberon.	*Joachim:* Concert v. Mendelssohn. Adagio von R. Kreutzer. Abendlied v. Schumann.	*Ferrari:* Mignonlied. Heidenröslein v. Schubert.
IV. 28. Decbr.	*Mozart:* Es dur.	*Marschner:* Vampyr.	*Laub:* Concert von Beethoven. Rêverie von Vieuxtemps. Eigene Polonaise.	*Ubrich:* Arie aus Heiling. Veilchen v. Mozart. Mailied v. Mendelssohn.
V. 11. Januar	*Beethoven:* B dur.	*Cherubini:* Faniska.	*Jaell:* Concert C moll v. Beethoven. Gavotte G moll v. Bach. „Warum“ v. Schumann. Walzer v. Chopin.	*Caggiati:* Concertarie von Mendelssohn. Nachtgesang von Marschner. Chant de Mai von Meyerbeer.
VI. 25. Januar	*Mozart:* D dur.	*Spontini:* Olympia.	*Gebr. Holmes:* Grand duo von Spohr. Eigene Concertante für zwei Violinen.	*Gunz, Haas:* Li Marinari, Duett v. Rossini. Frühlingsfantasie von *Gade.* (Solis: Ubrich, Orth, Gunz, Haas. Clavier: Hey.)
VII. 8. Februar	*Beethoven:* F dur.	*Mendelssohn:* Fingalshöhle.	*Joachim:* Concert v. Viotti. Scherzo v. Spohr. Bourrée et double v. Bach.	*Michel-Michaëli:* Arie aus Entführung. Arie aus Oberon. Schwedische Lieder.
VIII. 22. Febr.	*Beethoven:* C moll. *Berlioz:* La reine Mab, Scherzo, Scène d'amour au balcon; aus Romeo u. Julie.	*Mendelssohn:* Sommernachtstraum.	*Scholz, Joachim, Lindner:* Concert für Clavier, Violine und Cello v. Beethoven.	*Müller, Ferrari, Leinauer:* Terzett aus Cosi fan tutte. *Müller, Ferrari, Gunz, Haas, Leinauer:* Quintett aus Cosi fan tutte.

Den Manen des am 14. December verstorbenen Marschner brachte Joachim das erste Opfer mit der Ouverture zum „Vampyr“, worauf die neu engagirte Sängerin Ubrich die Arie aus „Heiling“ sang; und im nächsten Concerte gedachte Frau Caggiati des Meisters mit seinem „Nachtgesang“. Marschner war während dieser Periode nur mit wenigen Gesängen in den Abonnementsconcerten vertreten gewesen; seine Lyrik in etwa 300 einstimmigen Liedern war zwar volksthümlich, konnte sich aber mit der reichen Tonmalerei in Melodie und Clavierbegleitung eines Schubert und Schumann nicht messen. In Betreff der Instrumental-Compositionen wurden die Ouverturen seiner beliebten Opern im Theater gehört, und die einmalige Aufführung der zum Heiling nach dem Tode der Gattin war wie die jetzige zum Vampyr ein Act der Pietät. Seine übrigen Ouverturen mussten sich in Privatconcerte flüchten. Auch Marschner's Kammermusikwerke, darunter mehrere Claviertrios und Clavierquartetts fanden, da sie der Capellmeistermusik angehörten, nur wenig Anklang, und nie hat Joachim eines derselben in seinen Soiréen aufgeführt. In den letzten Lebensjahren hatte er noch ein 6. und 7. Trio, auch zwei Duos für Clavier und Violine componirt und letztere mit Joachim resp. Kömpel in Concerten gespielt. Allein bei den schlechten Geschäften, welche die Söhne Hofmeister mit einigen dieser Sachen gemacht hatten, musste Marschner sogar noch wenige Wochen vor seinem Tode die bittere Erfahrung machen, dass ihm für das letzte Trio und Duo weniger gezahlt wurde, als er gefordert hatte. — Von Neuem wurde Berlioz mit „Romeo und Julie“ eingereiht und gleichsam als Gegenstück die Ouverture zum „Sommernachtstraum“ gespielt, wobei sich der Geschmack des Publikums auf Mendelssohn's Seite neigte.

Nachdem Joachim das „Abendlied“ von Schumann zum ersten Mal am 30. November 1861 in der Marktkirche gespielt hatte, versetzte er einige Tage später das Publikum der Abonnementsconcerte damit in Entzücken. Diese Elegie, eine Perle der modernen Instrumentalmusik, wurde von nun an eine unzählbar wiederholte Zugabe, womit Joachim in den Herzen der Hannoveraner unvergesslich geblieben ist. Eine weitere Bereicherung war ein Beethoven-Concert; von ihm, Scholz und Lindner vorgetragen. Es zeugte von grossem Selbstvertrauen, dass der Concertmeister Laub aus Berlin sich gerade für hier das Beethoven'sche Violinconcert ausgesucht hatte. Trotz seines markigen Tons und grosser Technik fehlte dem Spiel die volle Innerlichkeit; die Composition von Vieuxtemps eignete sich besser für ihn. Die Gebr. Holmes brachten zwei grosse Doppelconcerte für Violine; fast zu viel für einen Abend.

Die Gesangsvorträge wurden hauptsächlich durch Gunz gehoben, welcher sich mit Liedern immer mehr in die Gunst des Publikums hineinsang. Auch die Opernsängerin Ferrari gab Schubert'sche Lieder einfach und herzlich wieder. Frau Michel-Michaëli war eine Schwedin.

Auffallend reich war die Saison an Violinvirtuosen. Ausser obigen debütirten in den Zwischenacten die Orchestermitglieder Grün und Hartl; ferner Isidor Lotto aus Warschau und J. de Monasterio aus Madrid. Der 16jährige Ungar Leopold Auer, ein Schüler Joachim's, spielte mit Scholz die Kreutzersonate. Mithin 9 Geiger während der Saison! Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die fremden Künstler hauptsächlich durch Joachim angelockt waren. — Sodann concertirten noch die beiden hiesigen Clavierlehrerinnen Wachsmuth, Hey, und eine Bearner Gesellschaft aus vier Damen und vier Herren sang in Nationaltracht.

Ein stimmungsvolles Programm hatte das Concert für das Grabdenkmal Marschner's: Trauermarsch aus „Saul“ von Händel, elegischer Gesang für Chor von Beethoven, Arie aus Vampyr, die Ouverturen zu Schloss am Aetna und Heiling, Schumann's Abendlied, das Wiegenlied aus Blanche de Provence und vor Allem das Larghetto aus Beethoven's 2. Symphonie (s. Marschner's Tod, S. 198). Zum Besten des Marschner-Denkmals führte der Männergesangverein Mendelssohn's Chöre zu „Antigone“ auf. — Die Beliebtheit der

komischen Alten, Frau Gned zeigte sich in einer Soirée, wo sie vom Orchester unter Fischer und Scholz, von Niemann und Frau, C. Devrient, Joachim und Frl. Ubrich unterstützt wurde. — Sobald die Liedertafeln sich vereinigten, griff man auf Fischer's bewährtes Directionstalent zurück: 300 Mann sangen für das hiesige Schillerdenkmal, u. A. sein anmuthiges Chorlied „Röslein im Wald"; auch die Liedertafeln des norddeutschen Sängerbundes hielten ein dreitägiges Fest ab. Die Neue Liedertafel unter Langer brachte den ihr von Marschner gewidmeten Chor „Der Reiter". — Die Singakademie mit einem Chor von 240 Stimmen sang „Israel in Egypten" und „Die sieben Worte des Erlösers" von Haydn.

Unter den Quartettsoiréen enthielt die erste: Haydn (B dur), Schumann (A moll), Beethoven (C dur) und die zweite: Mendelssohn (Es dur, op. 44), Mozart (D dur, No. 7) und Beethoven (B dur, op. 130).

1862/63.

Am Schluss der vorigen Saison hatte Joachim der Intendanz angezeigt, dass er es für seine weitere Entwicklung nothwendig erachte, einige Jahre ohne die Verpflichtung einer Anstellung zu leben und bat deshalb um einen Urlaub von zwei Jahren, ohne Gehalt. Der König bot ihm eine Beschränkung seiner Thätigkeit, grösseren Urlaub und vollen Gehalt an. Joachim zögerte indess mit der Entscheidung und trat eine Kunstreise nach England an. Zum Geburtstage des Königs am 27. Mai 1862 war er für einige Tage von London herübergekommen, um in einem Hofconcert in Herrenhausen mitzuwirken. Dabei ordnete der König an, dass von nun an Joachim nicht von Fischer, sondern allein von Scholz begleitet werden solle, um ihm den Dienst angenehm zu machen. Als ein weiteres Beispiel von Wohlwollen sei erwähnt, dass an diesem Geburtstage Scholz mit einem silbernen Theeservice, die Sängerinnen Ubrich und Weiss mit Armbändern erfreut wurden. An jenem Concertabend machte Scholz die Altistin Weiss mit Joachim bekannt; erst im folgenden Winter sahen sich Beide öfter im Hause des ersteren.

Im Herbst erklärte Joachim von London aus, dass es ihm nach inneren Kämpfen doch nicht möglich sei, auf den grossmüthigen Vorschlag des Königs einzugehen, weil er dabei weder seine Pflichten treu und gewissenhaft erfüllen könne, noch die Möglichkeit habe, einige Jahre die Freiheit zu geniessen. „Man darf sich zu nichts zwingen lassen (schrieb er an Scholz), was man gegen seine Natur fühlt. . . . Ich habe lange genug Gunst und Gnade als Höfling ertragen und dadurch gegen meine Anlagen gesündigt." Er kündigte seinen Contract. Nach seiner Rückkehr gelang es dem Monarchen, Joachim zu halten. Zwar lehnte dieser die ihm angebotene lebenslängliche Anstellung ab; allein es kam doch ein neuer, vom König persönlich vorgeschlagener Contract zu Stande, wonach Joachim bei seiner bisherigen Gage von 2000 Thlr. nur verpflichtet war, vom 1. November bis 1. März zur Leitung der Concerte anwesend zu sein und in vier derselben Solo zu spielen. Er schrieb: „So menschlich schön hat sich der König benommen, so besorgt für mein Wohl und bloss immer betonend, dass weder er noch der Geringste im Orchester mich entbehren wollten, nachdem man sich einmal zehn Jahre an den Gedanken gewöhnt, mich hier zu haben, dass ich wirklich kein Herz im Leibe fühlen müsste, sollte es nicht Eindruck auf mich machen. Und es ist doch ein Segen für mich, dass es so gekommen."

Joachim genoss den Vorzug, während der ganzen Zeit seines Hierseins am häufigsten von allen Künstlern zur Musik im Familienkreise des Königs nach Herrenhausen eingeladen zu werden. Die Musikabende fanden des Montags bei der Königin statt. Wie Scholz berichtet, „konnte der König unglaubliche Quantitäten Musik vertragen, aber er hatte kein sicheres Urtheil; ihm gefiel Alles, namentlich das freundlich Anmuthige und unter Voraussetzung dieser Eigenschaft auch das Gute; so wusste er eine Beziehung zu Joachim's Kunst zu finden. Gewisse gefällige Stücke, z. B. eine

Barcarole und eine Gavotte von Spohr verlangte er immer wieder. Ich möchte wohl wissen, wie oft wir ihm die vorgespielt haben! Dabei liess er sich gern eine der Mozart'schen und der leichteren Beethoven'schen Sonaten oder die Variationen aus der Kreutzersonate gefallen. Ein Programm wurde vorher nicht gemacht; der König wählte unter den mitgebrachten Sachen; Joachim wusste ja, was er liebte. Nach der Musik setzten sich die hohen Herrschaften mit uns zum Thee bei zwangloser Unterhaltung, die der König sehr gut zu leiten verstand. Eine der Hofdamen, oder wenn sie zugegen war, die Prinzessin Therese selbst bereitete zum Schluss ein vorzügliches Warmbier."

Man feierte bei Hofe das 25jährige Componistenjubiläum des Königs am 1. December 1862, an welchem Tage die Königin in Herrenhausen eine Soirée mit einem Programm aus verschiedenen Zeitabschnitten arrangirte. Ausser den Prinzessinnen und Prinz Solms wirkten mit: die Sängerinnen Ubrich und Weiss, die Sänger Niemann, Gunz, Bletzacher, Haas, der Pianist Wenzel, Mitglieder des Männergesangvereins und Kirchenchors unter Bünte und das Musikcorps der Gardejäger.

Die Abonnementsconcerte übten nicht mehr die frühere Anziehungskraft aus, während der Erfolg der Quartettsoiréen immer glänzender wurde. Insofern wenigstens ein gutes Zeichen, als das Interesse an Kammermusik stets der sicherste Gradmesser für die musikalische Bildung eines Publikums ist. Die Zahl der Concertabonnenten war seit 1857/58 von 511 als Höhepunkt in den folgenden Jahren auf 483, 384, 347 und in dieser Saison auf 318 gesunken.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 29. Novbr.	—	*Weber:* Euryanthe. *Rossini:* Tell.	*Lauterbach:* Concert No. 9 v. Spohr. Adagio u. Rondo v. Vieuxtemps.	*Trebelli:* Arie aus Il Giuramento v. Mercadante. Walzer aus Faust v Gounod. „Vol che sapete" aus Figaro. Variationen v. Hummel.
II. 13. Decbr.	*Beethoven:* Pastorale.	*Mendelssohn:* Ruy Blas.	*Joachim:* Concert v. Beethoven.	*Weiss:* Arie aus Theodora v. Händel. Arie aus Fidelio.
III. 3. Januar	*Haydn:* B dur.	*Bargiel:* Medea.	*Joachim, Eyert II, Prell, Kirchner, Beate, Merker, Lorenz:* Septuor v. Beethoven.	*Gunz:* Arie aus Euryanthe.
IV. 10. Januar	*Mozart:* C dur mit Schlussfuge.	*Cherubini:* Abenceragen.	*Frau v. Bronsart:* Concert v. Chopin. „Am Abend" v. Schumann. Gavotte D moll v. Bach. Walzer aus Oper Faust, übertr. v. Liszt.	*Caggiati:* Arie aus Elias.
V. 24. Januar	*Maurer:* E moll. *Beethoven:* D dur.	—	*Joachim:* Concert A moll v. Viotti.	*Gunz:* Arie aus Entführung.
VI. 7. Februar	*Schubert:* C dur.	*Beethoven:* Coriolan.	*Grün:* Militairconcert (1. Satz) v. Lipinsky. *Lindner:* Romanze, Loreley. (Eigene Comp.)	*Stockhausen:* Arie aus Alexanderfest v. Händel. Greisengesang, Geheimes v. Schubert.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
VII. 21. Febr.	*Beethoven:* Eroica.	*Mendelssohn:* Melusine.	*Scholz:* Concert D dur v. Mozart.	*Theaterchor:* Elegischer Gesang v. Beethoven. Wiegenlied aus Blanche de Provence v. Cherubini.
VIII. 7. März	*Beethoven:* A dur.	*Mendelssohn:* Sommernachtstraum.	*Joachim:* Concert N. 7 v. Spohr. Andante u. Rondo v. R. Kreutzer.	*Ubrich:* Arie aus Sargines mit oblig. Clarinette (Sobeck) v. Paër. Wachtelschlag v. Beethoven. Frühlingslied v. Mendelssohn.

Das erste Abonnementsconcert brachte, was bisher nicht vorgekommen war, anstatt der Symphonie zwei Ouverturen; man wird nicht fehl gehen, darin eine Rücksicht des Königs für Joachim zu erkennen, welcher aus England noch nicht zurückgekehrt war. Neu war die dem Könige gewidmete E moll-Symphonie von Maurer, welcher als Veteran selbst dirigirte. An diesem Abend wurden zum ersten Male zwei Symphonieen gespielt. Eine Novität war ausserdem die der Schumann'schen Richtung angehörende Ouverture zu „Medea" von W. Bargiel, einem Stiefbruder von Frau Schumann.

Unter den Solisten entwickelte der Dresdener Concertmeister Lauterbach einen seelenvollen Geigenton, und für Grün musste es schmeichelhaft sein, neben Joachim zu gefallen. — Eine hervorragende Pianistin erschien in Frau Ingeborg von Bronsart, welche nach der Wahl ihres Programms sich der modernen Richtung anzuschliessen schien. Vorzüglich gelangen das Chopin'sche Concert und Liszt's Walzer, auch Schumann's Composition wurde innig wiedergegeben. Das Urtheil über jenen Walzer lautete indessen hart: musikalischer Unsinn, absolute Formlosigkeit, verrücktes Machwerk; die Motive der Oper Faust tauchten als Torso aus dem wüsten Chaos hervor, und das Effectvolle der früheren Arrangements von Liszt würde hier zur widrigen Grimasse. Wenn die hochgerühmten symphonischen Dichtungen Liszt's ein ebensolches Kauderwelsch redeten, so könne man es Joachim nicht zum Vorwurf machen, dass er denselben den Eintritt in die Abonnementsconcerte verwehre; man wisse es aber Frau v. Bronsart Dank, dass sie in dieser Beziehung dem hiesigen Publikum die Augen noch mehr geöffnet habe. Dieselbe wurde zur Hofpianistin der Königin ernannt. Scholz überraschte durch geschmackvollen Vortrag eines Mozart'schen Clavierconcerts; seine gediegene Auffassung und solide Technik machten ihn für den Vortrag classischer Sachen sehr geeignet, wennschon etwas mehr Sinnlichkeit zu wünschen gewesen wäre.

Reiche Abwechselung boten die Gesangsvorträge der Trebelli, Caggiati, Ubrich, Weiss, Stockhausen, Gunz und Theaterchor. Die Trebelli war rasch zu den ersten Sängerinnen aufgestiegen, beherrschte ihre schöne, kräftige Stimme mit grosser Gewandtheit und kannte keine technischen Schwierigkeiten. Frl. Weiss debütirte mit einer Händel'schen Arie, welche Scholz für sie instrumentirt hatte und zeigte sich für den Vortrag altclassischer Musik ganz besonders veranlagt. An diesem Abend durchschauten Joachim und Frl. Weiss zuerst ihre gegenseitige Künstlergrösse, und einige Wochen später schrieb Jener an einen Freund: „In der Bewunderung der Altistin Frl. Weiss treffen wir wieder einmal recht zusammen. Ich meine, man hörte es der Stimme schon an, eine wie reine, tiefe Natur in dem Mädchen wohnt, das seit dem 18. Jahre den Vater verloren hat und später, Mutter und Schwester am Todtenbett pflegend, unberührt von jeder Spur des Theatertreibens in der weltlichen Kaiserstadt geblieben ist. Da ist die

warme Kunstliebe einmal wieder recht eine Wundergabe vom Himmel gewesen, und ich glaube, dass das edle Mädchen bei der Echtheit ihres Strebens immer Höheres erreichen wird, sich und Anderen zum Trost. Bescheidenheit und Ehrgeiz gehen aber auch hier, wie sie sollen, Hand in Hand!" Was man so verliebt nennt, wollte Joachim damals noch nicht sein. Auch Stockhausen zeigte ein lebhaftes Interesse für ihr Talent und nahm einige Arien von Händel mit ihr durch. Als er abreiste, leitete Joachim diese Studien weiter, und — am 11. Februar 1863 empfahlen sich beide als Verlobte. Der Männergesangverein ernannte den jungen Bräutigam zum Ehrenmitgliede. Stockhausen entwickelte in einer Arie von Händel die Passagen und Triller mit einer für jene Zeit fast unerhörten Leichtigkeit; wer zu Händel's Zeit dessen nicht fähig war, wurde überhaupt nicht mitgerechnet. — In den Zwischenacten spielten ausser der Violinistin Bidò die Wunderkinder Julie und Juliette Delépierre; ihr Zusammenspiel im Carneval von Venedig war vollendet rein, und der Bogenstrich des 6jährigen Mädchens bis zur Drolligkeit kühn.

Ein neues Unternehmen waren die Triosoiréen von H. Engel, Grün und Matys jun. (October 1862). Dieselben erschienen zeitgemäss, da man ausser Joachim's Quartett nur selten Kammermusik hörte; auch war die Befähigung der jungen Künstler genügend bekannt. Der Pianist H. Engel, ein jüngerer Bruder des früher erwähnten, inzwischen nach Bremen übergesiedelten D. Engel, war erst seit kurzem von seinen Studien aus Paris zurückgekehrt. Die erste Soirée brachte Trio von Schubert (Es dur, Op. 100), Sonate für Clavier und Violine von Mozart (E moll) und Trio von Schumann (F dur, Op. 80); in der zweiten spielten die Gebrüder Engel eine Mozart'sche Sonate für zwei Claviere (D dur). Die Quartettsoiréen begannen mit Haydn's berühmtesten Quartett (C dur), welches den Gipfelpunkt in den Variationen über sein eigenes Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser" hatte. Es folgte Mozart (D moll) mit Wiederholung des reizenden Scherzo, dann Beethoven (F dur, Nr. 7). II: Schumann (F dur), Beethoven (A moll, Op. 132) und „Dan"gesang in lyrischer Tonart; III.: Haydn (D moll), Mozart (Es dur) und Beethoven (E moll). Das Joachim-Quartett entzog sich im besten Sinne des Worts der Kritik; die Künstler hatten sich so vollkommen in einander eingelebt, dass der Eine gleichsam die Gedanken des Anderen errieth.

Auch in dieser Saison wurde für Denkmäler concertirt. Zum Besten eines Uhland-Denkmals in Tübingen vereinigten sich 300 Liedertäfler unter Fischer. Die leeren Plätze im Theater erklärte man mit der bekannten Lauheit der Hannoveraner in der Bethätigung idealen Interesses und mit dem ungenügenden Programm; mehrere Männerchöre standen mit der Feier in gar keiner Verbindung, am allerwenigsten Fischers „Kriegerscene", und es erschien geschmacklos, das Concert mit der Composition eines Prechtel'schen Gedichts zu schliessen. Aber die Vorstände der verschiedenen Liedertafeln wollten ihre eigene Ansicht im Programm vertreten wissen Bei einem hinterher veranstalteten Festessen wurde Fischer, „dem begeisterten Leiter des gemeinsamen Gesanges", ein silberner Pokal und reich verzierter Taktstock überreicht. Glänzender verlief das Concert des Männergesangvereins für das Schubert-Denkmal in Wien. Sämmtliche Compositionen waren von Schubert; das Joachim-Quartett, Frl. Weiss und Ubrich, Gunz und Bletzacher wirkten mit. Der Verein bewährte seinen bereits fest begründeten Ruf und gewann bald darauf beim Sängerfest in Braunschweig den ersten Preis.

Die Singakademie brachte „Die erste Walpurgisnacht" und Scenen aus „Orpheus" mit Frl. Weiss. Stockhausen hatte dem Könige von Schumann's „Faust" vorgeschwärmt und erhielt die Genehmigung zur Aufführung. Scholz und Joachim leiteten die ersten Proben mit Singakademie, Hof- und Kirchenchor; dann übernahm Stockhausen dieselben mit grossem Enthusiasmus und Geschick, wirkte auch bei der Aufführung als Solist mit. Diese fand unter der Direction Joachim's statt, welchem Scholz von vorn herein die Freude zugedacht hatte, da er wusste, wie nahe dieser Schumann stand (21. März).

Scholz rüstete sich dann zu einer dreimonatlichen Reise nach Rom behuf Studiums der Kirchenmusik. Der Komiker Berend erfreute sich in einem Concert der Mitwirkung vieler hervorragenden Kräfte (Caggiati, Weiss, Scholz, Joachim, Stockhausen, Devrient und Liedertafel), und die Pianistin Hey, die Sängerin Bornholdt wurden ebenfalls von Joachim unterstützt.

Mehrere deutsche Musikfeste (1863) holten hiesige Künstler zur Mitwirkung herbei. Als zu Pfingsten in Düsseldorf „Elias" und „Cäcilienode" mit Frau Jenny Lind-Goldschmidt zur Aufführung kamen, zu deren Generalprobe die königliche Familie hinüber fuhr, ward Gunz die Tenorpartie anvertraut. Die Lind machte ihm den Antrag, mit ihr in London zu concertiren, allein Gunz kam erst 1865 dorthin (S. 210). Dagegen hatte Sachse mit der Garde du Corps-Musik Erfolge in England. Im Herbst war ein Sängerfest in München mit 1000 Stimmen und einem Orchester von fast 300 Mann unter Lachner. Dort spielte Joachim das Beethoven-Concert und zwar nach Prof. Bischoff als das Höchste, was man von Instrumentalleistungen hören könne.

1863/64.

Die Betheiligung des Publikums an den Abonnementsconcerten hob sich in dieser Saison wieder, war aber nicht so gross, als man hätte erwarten können. Und doch gehörten diese Concerte zu den besten in Deutschland. Das Einzige, was, abgesehen von den recht fühlbaren Mängeln des Concertsaals, zeitweise zu wünschen übrig gelassen hatte, waren die Gesangvorträge gewesen. Trotz alledem hätte eine Residenzstadt mit zahlreichem Adel, den höchsten Landesbehörden, starker Garnison, einem wohlhabenden Bürgerstande und dem mit bestem Beispiel vorangehenden musikbegeisterten Könige eine grössere Zahl von Musikfreunden stellen müssen. Allein in Bezug auf die Künste barg Hannover, wie der Courier meinte, noch zu viele böotische Elemente, zumal in der besseren Gesellschaftsclasse. Bei den schlechten Finanzen der Concertcasse übernahm nun der König gelegentlich die Honorirung der mitwirkenden fremden Künstler auf seine Schatulle.

Joachim hatte sich am 10. Juni 1863 mit Frl. Weiss vermählt. Königin, Prinzessinnen und zahlreiche Damen waren in der Schlosskirche zugegen, und der Männergesangverein trug einige Choräle vor.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 7. Novbr.	*Mozart:* D dur. *Beethoven:* C moll.	—	*Joachim:* Concert No. 6 von Spohr.	*Gunz:* Arie aus Elias. Romanze aus Lalla Roukh v. David.
II. 21. Novbr.	*Mendelssohn:* A moll.	*Reinecke:* Dame Kobold.	*Frau von Bronsart:* Eigenes Concert. Ungarische Rhapsodie von Liszt.	*Frau Joachim:* Arie aus Hercules v. Händel. „Auf dem Flusse" v. Schubert. Reiselied von Mendelssohn.
III. 5. Decbr.	*Haydn:* D dur. *Schumann:* B dur.	—	*Joachim:* Concert A dur von Mozart. (Manuscript.)	*Theaterchor:* Zwei altfranzösische Volkslieder (Brünetten). Der Jäger v. Brahms. Die Wasserrose v. Gade.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
IV. 19. Decbr.	*Beethoven:* B dur.	*Catel:* Semiramis.	*Jaell:* Concert G moll v. Mendelssohn. Nocturne dramatique von Jaell. Allegro von Kirnberger. Walzer As dur von Chopin.	*Bletzacher:* Mentre ti lascio v. Mozart. Deserteur v. Scholz. Lied des gefangenen Jägers von Schubert.
V. 16. Januar	*Beethoven:* No. 9.	*Cherubini:* Anacreon.	*Frau Schumann:* Concert v. C. M. von Weber. Andante (Canon) v. Schumann. Zur Guitarre, Impromptu von F. Hiller.	*Caggiati:* Arie aus Faust von Spohr.
VI. 30. Januar	*Mozart:* G moll.	*Bennett:* Najaden.	*Joachim:* Concert v. Mendelssohn. Andante v. Molique. Präludium v. Bach.	*Ubrich:* Arie des Sextus aus Titus mit oblig. Clarinette (Beate). „Gute Nacht" von Schubert. „Neue Liebe, neues Leben" v. Beethoven.
VII. 13. Febr.	*Beethoven:* F dur.	*Schubert:* Fierabras.	—	Requiem von *Scholz.*
VIII. 12. März	*Haydn:* Es dur.	*Beethoven:* Leonore. Nr. 3.	*Joachim:* Sonate v. Tartini. Concertallegro v. R. Kreutzer.	*Gunz:* Arie aus Rose et Colas von Monsigny. Liederkreis von Beethoven.

Bei der geringen Anzahl von Concerten nahmen die Musikfreunde es dankbar auf, dass zweimal an demselben Abend zwei Symphonien gespielt wurden, vertheilt unter Joachim und Fischer; allein diese Aenderung war doch nicht Jedermanns Sache. Eine Novität war Haydn's D dur-Symphonie. Vollendet kam unter Joachim Beethoven's 9. mit dem Gesangsquartett Caggiati, Joachim, Gunz und Bletzacher zur Aufführung. Von Ouverturen war Catel's alte „Semiramis" hervorgeholt, und in der zu Calderon's „Dame Kobold" lernte man ein von Geist und Humor sprudelndes Werk kennen, welches der Componist, Carl Reinecke, der Dirigent der Leipziger Gewandhausconcerte, selbst leitete.

Joachim hatte sein Repertoir mit dem A dur-Concert von Mozart bereichert, wobei die von ihm eingelegten Cadenzen für die anmuthige Musik etwas zu kunstvoll und schwer erschienen. Frau v. Bronsart spielte ein auf immense Fingerfertigkeit angelegtes eigenes Concert, welches kühl aufgenommen wurde, während sie mit der ungarischen Rhapsodie viel Beifall erntete. Unter Jaell's Vorträgen interessirte eine Composition Kirnberger's, des angesehendsten Theoretikers des vorigen Jahrhunderts, und Frau Schumann brachte ein von poetischem Duft durchwobenes Concert von Weber zu Gehör. Im Zwischenact spielte der erblindete Pianist Josef Labor aus Böhmen.

Zur Freude Aller erschien Frau Joachim als Gast im Concertsaal. Die Lieder begleitete ihr Gatte am Clavier, und als sie den „Lindenbaum" zugab, übernahm Reinecke das Accompagnement. Gunz' Stimme hatte an Ausgiebigkeit und Fülle zugenommen, und Bletzacher wusste man es Dank, dass er die seit lange aus dem Concertsaal verschwundene Ballade wieder einführte. Der Theaterchor sang unter Langer „O komm,

mein Kind, zum Wald hinein", sodann „Schönste Griseldis" aus dem Jahre 1650, und den „Jäger" aus den Marienliedern von Brahms. Ausserdem kam das „Requiem" von Scholz unter Joachim zur Aufführung; die ernste Arbeit verrieth den fein gebildeten Musiker, wennschon der Gesammteindruck nicht überwältigte. Im Uebrigen verstummte die Kritik vor dem Kanonendonner in Schleswig-Holstein.

Die Theilnahme an den Quartettsoiréen wurde immer grösser, sodass man dieselben in die Aula des Lyceums verlegte, wo auch die Akustik besser war. Der König war in der Regel zugegen und liess gelegentlich einen Satz wiederholen. Zu dem zweiten Cyclus wurde Scholz herangezogen, um Clavierquartetts und Trios bringen zu können. Damit fielen die Triosoiréen zusammen, welche besonders durch Aufnahme neuerer Compositionen interessirten.

In den beiden Concerten der Singakademie kamen zur Aufführung: „Ruinen von Athen", Händel's „Alexanderfest", „Die Flucht der heiligen Familie" von Wüllner, „Frühling und Herbst" aus Haydn's Jahreszeiten, ein achtstimmiger Chor „Des Sängers Wiederkehr" von Scholz u. A. — Um die Noth im Schleswig-Holsteinischen Kriege zu lindern, wurden zwei Concerte vom Männergesangverein veranstaltet mit dem Weber-Körner'schen „Schwertlied", „Schleswig-Holstein meerumschlungen" und Lützow's „Wilde Jagd"; sodann „Der Eidgenossen Nachtwache" von Schumann und als Novität „Schleswig-Holstein unsere Blume" von Wehner. Letztere Composition war etwas wüst und mehr oder weniger eine loyale Demonstration, insofern zu dem Gedichte von Hoffmann von Fallersleben noch ein Vers hinzugedichtet war, mit welchem die Musik von God save the king endete. Wie immer war auch Joachim zur Unterstützung bereit; ihm schlossen sich seine Gattin und Scholz an. Zu demselben Zwecke brachte die Neue Liedertafel unter O. H. Lange dessen Männerchor „Schwert und Harfe" und „Die Wüste" von Fél. David (S. 140).

Wie gewöhnlich, ging Joachim im Frühjahr zu den Monday popular Concerts, der Pflegestätte classischer Musik in der St. James-Halle nach London. Dann traf er mit Scholz und Gunz auf dem niederrheinischen Musikfest in Aachen bei ihrem Freunde Franz Wüllner zusammen, wo er im Künstlerconcert die Palme davontrug.

1864/65.

Als Kömpel abgegangen war, hatte Joachim empfohlen, anstatt Berufung eines fremden Geigers, die hiesigen Orchestermitglieder Hartl und Herner aufrücken zu lassen. Die Intendanz machte Einwendungen und beauftragte Joachim, für einen anderen Ersatz zu sorgen. In Folge dessen veranlasste er Grün in Weimar, welcher kein Schüler von ihm war, sich zu bewerben und gab ihm mit Ermächtigung der Intendanz die ausdrückliche Zusage, allmählich in die Stellung des Kammermusikers Kömpel vorzurücken. Nachdem Grün mehrere Jahre mit Auszeichnung gedient hatte, erinnerte Joachim an die eingegangene Verbindlichkeit der festen Anstellung, erhielt aber zur Antwort, dass unübersteigliche Hindernisse in dem jüdischen Glaubensbekenntnisse Grün's lägen. Da eine Frage nach der Confession des Bewerbers vor seiner Berufung, oder deren freiwillige Betonung durch nichts veranlasst gewesen war, wurde mithin Joachim's bestimmt gegebenes Versprechen an Grün desavouirt. Im August 1864 schrieb er dem Intendanten, dass, wenn Grün's Bitte um Beförderung zum Kammermusikus nicht gewährt würde, und zwar weil dieser Jude sei, ihm nach seiner Auffassung von Ehre und Pflicht nichts übrig bleibe, als dass er, eventuell auch Grün abgingen. Er fügte hinzu: „Ohnehin würde ich beim Beharren in meiner jetzigen Stellung, nach Zurückweisung des Herrn Grün, die rein persönliche Empfindung zeitlebens nicht überwinden, durch meinen früher hier erfolgten Uebertritt zur Kirche Christi in der k. hannov. Hofcapelle weltliche Vortheile zu geniessen, während meine Stammesgenossen in derselben eine demüthigende Stellung einnehmen."

Joachim kündigte seinen Contract auf den 1. März 1865 und Grün den seinigen auf den 1. April, da letzterer keine Neigung hatte, als aussichtsloses und lediglich geduldetes Mitglied der Capelle fortzudienen oder sich nachträgliche Bedingungen auflegen zu lassen. Die Nachricht erregte in der Stadt eine äusserst lebhafte Theilnahme, und der König verlangte eine ausführliche Darlegung. Graf Platen berichtete, dass er bei Joachim's Empfehlung von Grün nicht gewusst habe, dass dieser Israelit sei; sonst würde er denselben nicht zum Engagement vorgeschlagen haben. Auch habe ihm, nachdem Joachim zur christlichen Religion übergetreten sei, der Gedanke völlig fern gelegen, dass derselbe sich für einen seiner früheren Stammesgenossen interessiren könne, da er wusste, dass Israeliten von einer lebenslänglichen Anstellung im Hofdienste ausgeschlossen seien. Der König verleugnete auch während dieser Zeit des Conflicts seine Zuneigung für Joachim nicht, indem er bei dessen erstgeborenen Sohn Pathenstelle übernahm. (Im Kirchenbuche ist der König als einziger Gevatter genannt; der Rufname Johannes ist später von Brahms genommen.) Zwar hielt der König an dem Grundsatz fest, dass ein Israelit nicht Kammermusikus werden könne, fühlte aber, dass er dem irregeleiteten Grün eine gesicherte Stellung geben müsse, und eine derartige Concession einem Künstler wie Joachim gegenüber geboten sei. Derselbe bestimmte, dass Grün den Titel Kammervirtuos erhalte, dass statt der definitiven Anstellung kein Gebrauch von der Kündigung gemacht werden und er ebenso wie Kammermusiker pensionsberechtigt sein solle, dass seine Gage von 400 auf 550 Thlr. erhöht würde. Sogleich wurde der neue Dienstvertrag, und zwar zu Grün's vollster Zufriedenheit, abgeschlossen, und man hoffte nach dieser Lösung auch Joachim zu erhalten; allein sein Entschluss stand fest, der Drang nach Freiheit war immer stärker geworden. Joachim machte Grün den Standpunkt klar, dass in dem Bescheide des Königs das Princip, Juden nicht anzustellen, aufrecht erhalten bliebe, worauf dieser von London aus im Mai von Neuem kündigte und im August abging. (Grün ist jetzt Concertmeister und Professor am Conservatorium in Wien.)

Etwas Mangel an Vorsicht dürfte in diesem Falle auf beiden Seiten obgewaltet haben. Joachim hatte es miterlebt, dass Wallerstein 1857 das Orchester verliess, weil ihm als Jude eine feste Anstellung versagt blieb. Da er dieses Princip nicht umstossen konnte, hätte er die Intendanz auf die Confession Grün's aufmerksam machen müssen, bevor er dieselbe mit ihrer Zusage einer Beförderung zur festen Anstellung festnagelte. Andererseits hatte die Intendanz versäumt, vorher die Frage nach der Confession zu stellen. Da man aber nach dem Eintritt Grün's über dessen Religion zweifelsohne sehr bald ins Klare gekommen war, musste man die Angelegenheit auf der Stelle ordnen und durfte denselben nicht Jahre lang irreführen. Im Hintergrunde dieser Verkettung von Umständen lag das mit der Zeit immer schlechter gewordene Verhältniss zwischen v. Platen und Joachim. Der Graf war stets mit Ursache gewesen, weshalb Letzterer zu wiederholten Malen um seine Entlassung gebeten hatte, welche immer nur durch das persönliche Eingreifen des Königs verhindert war. Allen Wünschen und Forderungen Joachim's im Interesse der Kunst leistete der Intendant Widerstand, machte Weiterungen, Schwierigkeiten, und selbst nach zehnjähriger Dienstzeit war der Concertdirector noch genöthigt gewesen, sich im letzten Contract regelmässige Orchesterproben, grössere Unabhängigkeit in Aufstellung der Programme und zwei Choraufführungen auszubedingen. Unter solchen Umständen war ein gedeihliches Zusammenwirken ausgeschlossen. Joachim schrieb einem Freunde: „Graf Platen hat die gütige Eigenthümlichkeit, mir gern ein Nein zu sagen, und dann traut er sich dem Könige gegenüber (nach Höflingsart) doch nichts zu verlangen, was vielleicht ein angefangenes Lächeln einen Augenblick unterbräche! Euch Republikanern kommt dies wohl wie Sclavenbrut vor?"

Es war ein harter Schlag, gleichzeitig Joachim, dessen Gattin und Scholz (S. 210) zu verlieren; Kräfte, die für einzelne Kunstzweige stets als Muster galten. Die Presse gab zu, dass diese Künstler sich an anderen Orten in musikalischer Beziehung wohler

fühlen würden als hier, wo sich ein Parteileben entwickelt habe, für welches die Stadt doch nicht gross genug sei. Die Gegensätze hatten sich zu schroff ausgebildet, sodass von Gemüthlichkeit im musikalischen Zusammenleben keine Rede mehr war.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 5. Novbr.	*Beethoven:* Eroica.	*Mendelssohn:* Fingalshöhle.	*Joachim:* Eigenes Concert G dur, Manuscr. Recit. und Adagio aus Concert No. 6 v. Spohr.	*Theaterchor:* Ave verum corpus v. Mozart. Wiegenlied aus Blanche de Provence v. Cherubini.
II. 19. Novbr.	*Mozart:* C dur mit Schlussfuge.	*Schumann:* Ouverture, Scherzo u. Finale.	*de Swert:* Concert pathétique v. C. Schubert. Eigene Fantasie über Lestocq.	Arie aus Jessonda. *Orgeni:* Mazurka v. Chopin. Lied von Mendelssohn. Russisches Volkslied.
III. 3. Decbr.	*Mendelssohn:* A dur.	*Weber:* Euryanthe.	*Lübar:* Concert G dur v. Beethoven. Nocturne Des dur v. Chopin. Fantasiestück „Ende vom Lied" v. Schumann.	*Frau Joachim:* Arie aus Orpheus. Arie aus Titus.

Compositionen von Beethoven.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
IV. 17. Decbr.	No. 9.	Coriolan.	*Joachim:* Concert.	*Gunz:* Adelaide.
V. 7. Januar	*Lachner:* Suite No. 2. E moll.	—	*Joachim, Eyert I u. II, Matys II, Blume, Sobeck, Schmidtbach I, Lorenz:* Octett von F. Schubert. *Matys jun.:* Romanze, Cappriccio von Goltermann.	*Stägemann:* Scene und Arie aus Euryanthe.
VI. 21. Januar	*Beethoven:* Pastorale.	*Cherubini:* Faniska.	*Joachim:* Concert von J. S. Bach. Gesangscene von Spohr.	*Schubert:* Arie aus Il re pastore v. Mozart. *Schubert, Regan, Nanitz:* Terzett aus „Heimliche Ehe" von Cimarosa.
VII. 4. Februar	*Haydn:* B dur. *Beethoven:* C moll.	*Mendelssohn:* Meeresstille und glückliche Fahrt.	—	„Gesang der heiligen drei Könige" von M. Bruch.
VIII. 25. Febr.	—	*Gluck:* Iphigenie in Aulis.	*Frau Schumann:* Concert Es dur von Beethoven.	„Manfred" v. Schumann.

Beethoven's Geburtstag feierte man mit der 9. Symphonie, wobei die Damen Schubert, Nanitz nebst Gunz und Stägemann die Solis inne hatten und Scholz zur Feier des Tages im Basschor mitsang. Neu war die Orchestersuite von Fr. Lachner, in welcher einzelne Theile geradezu überwältigend wirkten. — Eine andere Novität war

Fr. Schubert's fantasiereiches Octett in F dur für zwei Violinen, Viola, Cello, Contrabass, Clarinette, Fagott und Horn; doch kam die Klangwirkung in dem grossen Raum nicht zur vollen Geltung, wie denn überhaupt die Versuche, Kammermusik in die Abonnementsconcerte einzuführen, nicht sehr geglückt waren.

Joachim schien dem Publikum den Abschied recht schwer machen zu wollen und begann mit seinem neuen Concert in G dur; dem Andenken an Gisela von Arnim gewidmet. Man hielt das schwierige, symphonisch angelegte Werk für klarer, als das ungarische Concert, und der Gesammteindruck war sehr günstig. Dann spielte er noch einmal das Beethoven-Concert mit der majestätisch geistigen Ruhe, welche ihn von allen anderen Künstlern unterschied, und hatte in dem Bach'schen Concert überhaupt keinen Rivalen. Gleichwie Spohr's Gesangscene an dieser Stelle Joachim's erster Vortrag am 22. Januar 1853 gewesen war, so wurde dieselbe am 21. Januar 1865 auch sein letzter. — In de Swert lernte man einen Cellisten von grossem Ton und staunenswerther Technik kennen, und der blinde Pianist Labor spielte ein Beethoven-Concert. Dass derselbe derartiges leisten konnte, zeugte von grosser musikalischer Begabung; allein die Zaghaftigkeit, welche einem solchen Spiel stets anhaftet, machte den Vortrag etwas trocken. Er wurde zum Kammerpianisten ernannt.

Zu Gesangsvorträgen war die junge Aglaja Orgeni, Schülerin der Viardot-Garcia, herangezogen. Sie hatte schöne, grosse Mittel und eine bedeutende Technik; hervorragend waren ihr mezza voce, die reine Vocalisation und deutliche Aussprache Ihre französische Ausbildung zeigte sich besonders bei der Chopin'schen Mazurka und dem russischen Volksliede „Die Nachtigall", womit sie das Publikum hinriss, während in der Arie aus Jessonda die Gemüthstiefe fehlte. Das zugegebene „Morgenständchen" von Schubert war etwas tändelnd aufgefasst und wurde mit reizender Coquetterie vorgetragen. Auf dem Gebiet des tragischen Gesanges war Frau Joachim Meisterin. Sie verschmähte Alles, was nur nach aussen hin gefällig erschien; ihr Organ klang unter den menschlichen Stimmen, wie der Ton eines altitalienischen Instruments unter den Streichinstrumenten: voll, edel vibrirend und zum Herzen dringend. Das an der Oper zur Aushülfe engagirte Frl. Schubert verrieth auch im Concert eine vielseitige musikalische Bildung. — Als Novitäten erschienen der „Gesang der heiligen drei Könige" von Max Bruch, eine Composition, welche sich vielleicht besser für die Kirche geeignet hätte; sodann „Manfred", dramatisches Gedicht von Lord Byron, mit Musik von Schumann, unter Mitwirkung der Damen Niemann-Seebach, Regan, Nanitz und der Herren Porth, Winckelmann, Pirk, Stägemann, Haas, Leinauer.

Im Herbst begannen gleichzeitig die Trio- und Quartettabende. Die Programme der ersteren waren: I. Mozart (B dur), Schubert (B dur), Quintett von Schumann (Es dur). II. R. Volkmann (F dur), Sonate für zwei Claviere (D dur) von Mozart, Clavierquartett (H moll) von Mendelssohn, Thema und Variationen für zwei Claviere (Op. 46) von Schumann. III. Beethoven (G dur), Noveletten für Clavier, Violine und Cello (Op. 29) von Gade, Septett (A moll, Op 147) von Spohr. An den Vorträgen für zwei Claviere betheiligte sich wie schon früher der ältere Engel aus Bremen. Joachim's Soiréen wurden wiederum von Scholz unterstützt; aber im Allgemeinen zog das Publikum die Streichquartette den Trios mit Clavier vor. Im zweiten Cyklus wurde u. A. Beethoven's Schwanengesang, das grosse Quartett in B dur (Op. 130) gespielt, dessen Finale vier Monate vor dem Tode geschrieben war. Mit Beethoven's drei letzten Claviersonaten verabschiedete sich Scholz und zugleich Frau Joachim in Liedervorträgen. (4. April 1865). Sie wurde die gefeiertste Oratorien- und Liedersängerin Deutschlands (gest. am 3. Februar 1899).

Während die Singakademie, von deren Direction Scholz nach fünfjähriger, unentgeltlicher Thätigkeit auf seinen Wunsch enthoben war (Herbst 1864), sich kaum noch lebensfähig zeigte, überraschten die Leistungen des Hof-Kirchenchors. Wehner, weclher

seit Jahren mit Kirchenmusik beschäftigt war, hatte im Verein mit Lange es verstanden, den über glänzende Stimmmittel verfügenden Chor mit der älteren geistlichen Musik vertraut zu machen: man sang eine Reihe von altrömischen und altdeutschen Werken und von modernen das „Ave Maria" von Mendelssohn. Der Männergesangverein brachte „Nachtgruss" und „Jägerlied" von König Georg, und Lange seine von Bletzacher gesungene „Loreley". Es war jedoch kaum möglich, neben der alten, volksthümlich gewordenen Loreley noch eine neue durchschlagende Melodie zu finden.

Einen schönen Erfolg hatte Fischer mit dem hannoverschen Orchester auf einem Musikfeste zu Braunschweig im Juni 1865. Als eine Vereinbarung mit der dortigen herzoglichen Capelle missglückt war, wandte man sich an die hiesige, welche unter der Bedingung darauf einging, dass Fischer die grösseren Orchestersachen leite. Mit einem auf hundert Mann verstärkten Orchester führte derselbe die 9. Symphonie auf, wobei man die unerschütterliche Gleichmässigkeit im Tempo und die scharfe Charakteristik jedes einzelnen Satzes rühmte. Grossen Beifall hatte auch die von ihm geleitete Freischütz-Ouverture. Sodann liess Fischer hier von den vereinigten Liedertafeln zwei seiner Compositionen singen: das von ihm bearbeitete Volkslied „Sandmännchen" und das „Ständchen" von Reinick. Jenes eignete sich wegen des säuselnden und lispelnden Vortrages nicht recht für einen grossen Männerchor, allein das Kunststückchen musste, ebenso wie Hille's „Abendläuten", da capo gesungen werden.

Eine neue Erscheinung war die Association berühmter Virtuosen unter Ullmann, dem Director der italienischen Oper in Newyork, bestehend aus Carlotta Patti, Vieuxtemps, Steffens und Jaell. Die Gesellschaft gab zwei Concerte im Thalia und zwei im Theater; Herner hatte die Clavierbegleitung übernommen. Als im ersten Concert (20. November 1864) die Patti mit der Arie aus Linda von Chamounix begann, fühlte ein Jeder, dass es sich um etwas Aussergewöhnliches handele. Sie sang an jenen Abenden die Schattenarie aus Dinorah, Schlussarie aus Nachtwandlerin, die der Königin der Nacht, Polacca aus Puritaner, Bolero aus Sicilianische Vesper, den von Benedict für sie arrangirten Carneval von Venedig, einen Walzer „la danza" von Ascher und das Echolied von Eckert. Das Wunderbare in ihrer Stimme war die ausserordentliche Höhe, welche glockenrein, ohne Schärfe bis zum dreigestrichenen F ging, voll intensiver Kraft im Forte und deutlich im Pianissimo. Die Mittellage war nicht so schön. „Wie jubelt unsere Seele, wenn Carlotta Patti uns die ganzen Wunder zeigt, welche in einer weiblichen Stimme liegen. Das funkelt und flirrt, das schmettert und jubilirt, das lacht und kost uns so ins Herz hinein, dass man sich unwillkührlich fragen muss, ob es wirklich eine menschliche Stimme und nicht ein tonbewegliches Instrument ist. Mögen viele Deutsche bedauern, dass sie nur französisch und italienisch singt; ihre Sprache, ihr Gesang ist Jedermann verständlich. . . . Die Patti macht mit ihrer Stimme was sie will; sie macht damit Passagen wie Blondin über den Niagara, sie lacht und weint damit, wie ein Mensch oder ein Vogel des Waldes. Was es an wundersamen Tönen im Universum giebt, die Patti verbirgt dieselben in ihrer Kehle. In einem zugegebenen Liede mit Lach-Staccato genügte am Schluss ihr Lauf vom zweigestrichenen Cis bis zum dreigestrichenen D, welcher das Ohr berührte wie der Blitz das Auge, um zu erkennen, dass Carlotta Patti die grösseste Coloratursängerin der Neuzeit ist." Vieuxtemps spielte meist eigene Compositionen, doch auch mit Jaell die Kreutzersonate, mit diesem und Steffens das C moll-Trio von Mendelssohn; ausserdem den ersten Satz des Beethoven-Concertes mit eigenen Cadenzen. Dieses klang unter Vieuxtemps' Bogen glänzender, lebendiger; Joachim holte es mehr aus der Tiefe (Hanslick). Der Cellist J. Steffens brachte Concerte von Goltermann, Romberg u. A.

Joachim, welcher mit dem letzten Abonnementsconcert aus den königlichen Dienst ausgetreten war, nahm am 26. Februar 1865 in einem Concert für die Stiftungen des Pastors Bödecker in der Marktkirche mit Schumann's „Abendlied" Abschied von

Hannover. Am folgenden Tage reiste er zu den Montagsconcerten nach London. Nach altem Herkommen war am Ostersonntage ein Concert im Conservatoire de musique in Paris, zu welchem er eingeladen war. Kein Anschlagzettel mit Riesenlettern kündigte Ihn an; nur in den affectirt kleinen Zeitungsannoncen las der Habitué jener Musikabende, dass der Concertmeister des Königs von Hannover das grosse Violinconcert von Beethoven spielen würde. Er war 1850 zum ersten Mal in Paris gewesen, ohne sich dort heimisch zu fühlen, und jetzt dem grossen Publikum vollkommen fremd. Vor der Elite des musikalischen Paris spielte er jenes Concert; nichts weiter. Ein solches Vorgehen war für jeden Virtuosen, er mochte seines Erfolges noch so sicher sein, nicht ohne Bedenken; unbekannterweise in Paris nur mit Beethoven zu kommen, zu verschwinden und es nicht für nöthig zu halten, sich um das baptême de Paris zu bewerben, reizte eher zur Opposition, als dass auf Sympathie zu rechnen war. Joachim eroberte sich das Publikum im Sturm. Einer der ältesten Meister der französischen Musik behauptete, jetzt zum ersten Male das Beethoven'sche Violinconcert gehört zu haben. Joachim's Pariser Auftreten war ein echt aristokratischer Künstlerzug.

Da im Schlussjahr 1866 Opern und Concerte gemeinschaftlich abgehandelt werden sollen, fügen wir hier die Concerte aus den letzten Monaten des Jahres 1865 an. An Stelle von Scholz war Capellmeister Bott getreten, welchem von nun an gemeinschaftlich mit Fischer die Direction der Concerte oblag. Die Anstellung eines besonderen Concertmeisters war überflüssig, da Bott zugleich ein hervorragender Geiger war. — Das Orchester, aus welchem Sachse als erster Trompeter wegen Unreinheit des Tons geschieden war, hatte um Gehaltserhöhung nachgesucht, worauf der Etat von 30000 auf 34000 Thlr. erhöht wurde. Sehr gewonnen hatte der neurestaurirte Concertsaal dadurch, dass die vier grossen, eine unausstehliche Hitze ausstrahlenden Kronleuchter durch sog. Sonnenlichte, wie im Logenhause, ersetzt waren.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
I. 25. Novbr.	*Beethoven:* F dur.	*Weber:* Jubel-ouverture.	*Bott:* Concert No. 7 v. Spohr. Eigenes Andante und Capriccio.	*Ganz:* Arie aus Schöpfung. Volkslied. „Was mir gefällt" v. Wüllner.
II. 9. Decbr.	*Beethoven:* A dur.	*Rietz:* Concert-ouverture.	*Grützmacher:* Concert v. Lindner. Eigenes Nocturne und Burlesque.	*Deconei:* Kirchenarie v. Stradella. *Caggiati, Regan, Ganz, Pirk, Haas, Bletzacher:* Sextett aus „Unterbrochenes Opferfest" v. Winter.
III. 30. Decbr.	*Haydn:* Es dur.	*Berlioz:* König Lear.	—	*Stägemann:* Arie aus Jessonda. Ouverture und Gesänge zu „Athalia" v. Mendelssohn.

Die bis zum Abgang Joachim's in den beiden grossen Zeitungen übereinstimmende Beurtheilung der Concertdirection Fischer's ging von nun an auseinander. Der „Courier" erkannte dessen schwungvolle Leitung an, blieb aber bei seiner Ansicht, dass Fischer die Versuche aufgeben möge, sich in eine musikalische Richtung hineinzuzwängen, welche seiner Individualität widerspräche. Man war der Ansicht, dass Bott als feinfühliger und hochgebildeter Musiker, mit entschiedener Vorliebe und künstlerischem Verständniss der classischen Musik seinen Collegen Fischer überrage. Dagegen fand jetzt der S-Referent der „Zeit. für Nordd.", welcher stets einer der glühendsten Verehrer

Joachim's gewesen war und im Jahre 1857 den fulminanten Artikel über Fischer geschrieben hatte, dass der früher gegen letzteren ausgesprochene Tadel von zu starkem Auftragen der Farben bei classischen Werken durchaus nicht mehr begründet sei, dass der offenbar zu lange von der Direction derartiger Sachen entwöhnte Meister in allen Sätteln gerecht sei und ein wirklich umfassendes Verständniss sowohl der älteren, als neueren Musik besitze. Es sei daher als grosser Fortschritt zu begrüssen, dass die Leitung der Concerte getheilt sei. Und derselbe Referent, welcher noch vor zwei Jahren Joachim zugestimmt hatte, dass dieser den symphonischen Dichtungen Liszt's den Eintritt in die Abonnementsconcerte verwehrt habe, wünschte jetzt wenigstens eine der gelungensten derselben aufgeführt zu sehen, da man doch alle bedeutenden Geister, auch die etwas barocken, kennen lernen müsse. Mochte die Leitung der Symphonien nun auch in andere Hände gelegt sein: Joachim's Auffassung derselben wirkte noch viele Jahre hindurch nach; und wenn spätere Capellmeister Aenderungen vornahmen, so leistete man denselben wohl in den Proben Folge, allein bei der Aufführung wurde häufig der Dirigent vom Orchester nach Joachim'scher Tradition mit fortgerissen.

Bott's Direction wurde allseitig als vortrefflich anerkannt. Bei seinem ersten Auftreten als Solospieler (25. November 1865) benutzte er eine Stradivari-Geige des Graf Platen, da seine eigene Amati den Raum wohl nicht ausfüllen mochte. Sein Spiel machte einen recht eigentlich musikalisch schönen Eindruck; frei von jedem virtuosen Beigeschmack, lebendig und warm; die eigenen Compositionen waren reich an Schönheiten und technischen Schwierigkeiten. Man sprach die Hoffnung aus, den wie allgemein bekannt bescheidenen und liebenswürdigen Künstler oft in den Concerten zu hören. Der Cellist Grützmacher aus Dresden stand an Technik wohl keinem nach, übertraf aber durch Ton und Auffassung viele seiner Collegen. Er war so liebenswürdig, das Orchesterconcert von Lindner zu spielen und zollte damit eine gerechte Anerkennung für die gediegene Composition, welche sich weit über die moderne Cellolitteratur erhob. Grützmacher's eigene Compositionen wurden von Bott am Clavier begleitet. — Bei den Gesangsvorträgen glänzte vor Allem Gunz. Derselbe war ein sehr beliebter Concertsänger geworden und zumal für Oratorien auf deutschen Musikfesten, wie auch in Holland, England sehr gesucht. Er hatte den Messias, Elias, Paulus in englischer Sprache gesungen, auch in einem Hofconcert im Buckingham-Palast und in Paris zum Besten der Oberschlesier mitgewirkt. Eine Specialität von ihm war der Evangelist in der Matthäuspassion, welche Partie er ganz so sang, wie sie componirt war, ohne Punctation und ohne Auslassungen; sein „Und ging hinaus und weinte bitterlich" klingt noch immer nach. Die Gesänge zu „Athalia" wurden von der Ubrich, Regan, Deconei, Nanitz mit dem Theaterchor aufgeführt, und Carl Devrient sprach den verbindenden Text seines Bruders Eduard.

Joachim hatte seinen Wohnsitz in Hannover beibehalten. Um den Mitgliedern der im September tagenden Aerzte- und Naturforscherversammlung einen Kunstgenuss zu bieten, wurde eine Soirée gegeben, in welcher er Quartette von Haydn, Beethoven, ausserdem Präludium von Bach und das Abendlied spielte. Dabei liess Frl. Garthe, welche als Primadonna ins Engagement getreten war, zum ersten Male Lieder hören. Von sonstigen Privatconcerten gab es ein „Concert contemporain" nach Ullmann's Manier mit unbekannten Künstlern, und im Zwischenact geigte der Italiener Bartelloni. Ein letztes Auftreten kündigte Chr. Heinemeyer an, wobei er sich in Wirklichkeit verabschiedete (2. December) und von Matys jun. unterstützt wurde, welcher als der beste Solist im Orchester den Titel Kammervirtuos erhalten hatte.

Alles dieses trat in den Hintergrund gegen den Enthusiasmus, welchen ein hier unbekannter Claviervirtuose Dr. Gustav Satter erregte. Derselbe gab sein erstes Concert am 16. November in Thalia vor leerem Hause und spielte nur eigene Compo-

sitionen: mit seinem Schüler Joh. Weidenbach aus Dresden ein grosses Concertduo „In der freien Natur" und eine Concertouverture auf zwei Flügeln; sodann allein die von ihm arrangirte Ouverture zu Tannhäuser und von kleineren Sachen „Die Spinnerin", „Die Wanderung der Vögel" u. A. Schliesslich improvisirte er über mehrere vom Publikum eingegangene Themen. Verschiedene Stimmen in der Zeit. für Nordd. (besonders der S.-Referent) hoben Satter in den Himmel: seit Liszt sollte kein Clavierspieler hier so begeistert aufgenommen sein; alle Schwierigkeiten der Technik seien ihm Kinderspiel; er habe von Natur zwei rechte Hände und an jeder lauter Zeigefinger. Dazu den schönsten Anschlag, einen markigen, seelenvollen Ton und vielseitiges musikalisches Verständniss. Geradezu electrisirend wirkten seine Improvisationen, wobei er Unglaubliches leistete, sodass man jede Schilderung für Uebertreibung halten würde. Dem Wunsche, dass Satter auch classische Sachen spielen möge, kam er in den folgenden drei Concerten nach mit Präludium und Bourrées aus der englischen Suite von Bach, Sonate F dur von Mozart und den von ihm arrangirten A dur- und C moll-Symphonien Beethoven's. Fachmusiker wollten nichts von unerhörten, genialen Leistungen wissen, und der Courier erwähnte Satter's Auftreten mit keinem Worte. Der Eine oder Andere mochte sich wohl auch erinnern, dass der ehemalige Wiener Arzt den abenteuerlichsten Apparat von Reclame aus Amerika mitgebracht hatte. War doch schon Hanslick gegen den Humbug aufgetreten, dass auf den Titelblättern ganz unbedeutender Concertwalzer Satter's die unerhörtesten, geschmacklosesten Aufschneidereien abgedruckt waren (1857); und derselbe Kritiker hatte einige Jahre später ihn zwar als bedeutenden Virtuosen auf dem Felde des Bravourstücks anerkannt, aber in keiner einzigen seiner Compositionen ein tüchtig geschultes Talent entdeckt. Hätte man sich Alles das klar vor Augen gestellt, dann wäre wohl der Wunsch unterdrückt geblieben, Satter mit einem eigenen grossen Werke im Abonnementsconcerte zu hören.

Fast schien es, als hätten Satter und v. Bülow sich zu einem musikalischen Tournier hier zusammengefunden. Dieser hatte in Folge der gelockerten Freundschaft mit Joachim seit 1853 hier nicht wieder gespielt (S. 234). Als Dr. phil., königl. preussischer und königl. bayerischer Hofpianist kehrte er wieder und gab zwei Soiréen für ältere und neuere Claviermusik (18. und 22. November). In der ersten spielte er Sonate von Beethoven (Op. 109), Präludium und Fuge aus Op. 35 und Capriccio (op. 5) von Mendelssohn und Mehreres von Chopin und Liszt; dazu benutzte er einen Flügel von Bechstein, dessen Instrumente hier noch wenig bekannt waren. Diese Soirée war nur schwach besucht, aber alle künstlerischen Notabilitäten hatten sich eingefunden. Für Bülow trat der Courier voll ein und hielt ihn für eine aussergewöhnliche Erscheinung; nicht wegen seiner aufs Höchste ausgebildeten Technik, sondern um seiner geistreichen Auffassung und Vielseitigkeit willen. Ueberall merke man seine geistige Arbeit, und mit Leichtigkeit finde er sich in den Geist der verschiedenen Compositionen hinein; die Kunst stehe ihm höher als die eigene Person.

In jener Zeit bestand das Orchester aus 75 Musikern mit 21 Violinen: Kolbe, Kaiser, Wegener, Eyert I., Herz, Gertz, Witte, Kothe, Hartl, Lorenz, Gantzert, Herner, Heimberg, Körner, Lange, Kirchner, König, Römer, Rose jun., Burhenne, Fritsche. — 7 Bratschen: Haake, Vaas, Eyert II., Thiele, Oertel, Pröhl, Hallenstein. — 6 Cellos: Prell, Lindner, Eyert III., Matys, Lepin, Ruhoff. — 5 Contrabässen: Kirchner, Nitsche, Blume, Reiche, Döring. — 4 Flöten: Kuhn, Goltermann, Ott, Bräuer. — 4 Oboen: Rose sen., Börngen, Deierberg, Reiche. — 4 Clarinetten: Sobeck, Beate, Sachse, Felier. — 4 Fagotts: Schmidtbach sen., Plinke, Schmidtbach jun., Rohde. — 6 Waldhörnern: Lorenz, Nitschner, Zoberbier, Angermann, Kruckenberg, Wack. — 4 Trompeten: Mautz, Kühnhold, Wingold, Löscher. — 3 Posaunen: Schwemmler, Steinmann, Justus. — 2 Pauken: Nause, Lages. — 1 Triangel: Barthe. — 1 Becken: Sporleder. — 1 Harfe: Frl. Pingel. — 1 Orgel: Beyer.

Concerte 1864|65.

Seit der Regierung des Königs Georg war die Zahl der Orchestermitglieder von 47 auf 75, der Orchesteretat von 15500 auf 34000 Thlr. gestiegen.

Wir schliessen mit einer Programm-Uebersicht der Abonnements-concerte während Joachim's Dienstzeit. In ihr spiegelt sich das Bild seiner musikalischen Richtung; und wenn auch die Auswahl der Intendanz resp. dem Könige unterlag, so wird doch im Grossen und Ganzen Joachim dafür die Verantwortung übernehmen müssen. Während seiner 12jährigen Thätigkeit, welche in sein 22. bis 34. Lebensjahr fällt, wurden vom 8. Januar 1853 bis 25. Februar 1865

102 Abonnementsconcerte

gegeben.

Die Symphonien resp. verwandte Orchestermusik waren folgende:

48	*Beethoven*	No. 2, D dur	5		*Haydn*	D dur	2
	„	„ 3, Es dur			„	D dur	1
		(Eroica)	7		„	B dur	3
	„	„ 4, B dur	5	6	*Schumann*	D moll	1
	„	„ 5, C moll	8		„	B dur	4
	„	„ 6, F dur (Pa-			„	C dur	1
		storale)	6	5	*Schubert*	C dur	4
	„	„ 7, A dur	7		„	Nach duo	1
	„	„ 8, F dur	7	3	*Berlioz*	Fantastique	1
	„	„ 9, D moll	3		„	Romeo und Julie	2
14	*Mozart*	Es dur	2	2	*Gade*	B dur	1
	„	G moll	3		„	—	1
	„	C dur	6	1	*Goltermann*	A moll	1
	„	D dur	3	1	*Spohr*	Weihe der Töne	1
11	*Mendelssohn*	A dur	5	1	*Maurer*	E moll	1
	„	A moll	6	1	*Brahms*	Serenade	1
10	*Haydn*	Es dur	3	1	*Bach*	Suite	1
	„	G dur	1	1	*Lachner*	Suite	1

Obenan stand Beethoven. Derselbe trug den Löwenantheil davon und erschien fast in der Hälfte aller Concerte. Seine beliebteste Symphonie war die in C moll; die erste in C dur, welche schon 1817/18 gespielt war, wurde in dieser Periode gar nicht aufgeführt. Bei Mozart stand die C dur mit der Schlussfuge im Vordergrund, und von Haydn wurde eine D dur zum ersten Mal gebracht. Neben diesen Heroen war es nur reichbegabten Männern wie Schubert, Mendelssohn und Schumann gelungen, das Interesse für Symphonien wach zu halten. Joachim, dessen Individualität in seiner Verehrung für letztere Beide wurzelte, brachte Mendelssohn's A dur und A moll ebenso häufig, wie die Haydn'schen Werke und führte Schumann erst ein. Dessen B dur überflügelte seine beiden anderen Symphonien, und Schubert war mit seiner C dur vertreten. Für die Compositionen von Berlioz war Joachim während seines Aufenthalts bei Liszt gewonnen. Die übrigen Symphonien und sonstigen Orchesterwerke wurden nur vereinzelt gespielt, darunter die beiden dem Könige gewidmeten Symphonien von Goltermann und Maurer. Brahms, dessen Serenade als Novität kam, hatte damals noch keine Symphonien geschrieben. — Im Ganzen wurden von 14 Componisten in 34 verschiedenen Werken 102 Symphonien und 3 sonstige Orchesterwerke aufgeführt. An vier Abenden wurde die Symphonie durch grössere Gesangswerke, resp. einmal durch zwei Ouverturen ersetzt. 1861 brachte man zum ersten Male zwei Symphonien in dasselbe Concert, was im Ganzen sechsmal wiederholt wurde.

An Ouverturen wurden 104, und zwar 50 verschiedene von 25 Componisten aufgeführt. Darunter waren 13 mit einem * bezeichnete Novitäten.

Bargiel	Medea	1*	*Beethoven*	Leonore No. 2	2
Beethoven	Coriolan	4	„	„ „ 3	7
„	Festouverture	3	„	König Stephan	1*
„	Egmont	1	*Bennett*	Najaden	2
„	Leonore No. 1	2	*Berlioz*	König Lear	1

Catel	Semiramis	1	*Mendelssohn*	Sommernachtstraum	3
Cherubini	Abenceragen	4	*Meyerbeer*	Struensee	1
"	Anacreon	3	*Mozart*	Zauberflöte	1
"	Elisa	1	*Nicola*	Ouverture pathétique	1
"	Faniska	4	*Reinecke*	Dame Kobold	1*
"	Medea	2	*Rietz*	Concertouverture	1
"	Wasserträger	3	*Rossini*	Tell	2
Gade	Im Hochland	1	*Scholz*	Goethe's Iphigenie	1*
"	Ossiansklänge	1	*Schubert*	Fierabras	2
Gluck	Iphigenie in Aulis	5	*Schumann*	Genoveva	1*
Joachim	Heinrich IV.	1*	"	Manfred	1*
"	Dem Andenken Kleist's	1*	"	Ouverture, Scherzo, Finale	2*
Macfarren	Jagdouverture	1*	*Spohr*	Alchymist	1*
Marschner	Heiling	1	"	Faust	2
"	Vampyr	1	*Spontini*	Olympia	2
Mendelssohn	Fingalshöhle	5	*Wagner*	Tannhäuser	1*
"	Heimkehr aus der Fremde	1*	*Weber*	Beherrscher der Geister	1
"	Meeresstille und glückliche Fahrt	4	"	Euryanthe	7
"	Melusine	4	"	Oberon	3
"	Ruy Blas	1	"	Jubelouverture	1

Bei den Ouverturen trat Joachim's Verehrung für Mendelssohn ganz besonders zu Tage, indem sowohl die Zahl der einzelnen Werke, wie die der Aufführungen fast auf gleicher Stufe mit denen von Beethoven und Cherubini standen. Am häufigsten wurden Weber's Euryanthe und Beethoven's Leonore No. 3, alle übrigen seltener gespielt. Auch auf diesem Gebiet führte Joachim die Compositionen Schumann's ein. Unter den Novitäten knüpfte sich ein besonderes Interesse an die Ouverture zu Tannhäuser und diejenigen von Joachim und Scholz. Die Aufnahme von Marschner und Meyerbeer war nur durch Gelegenheitsursachen bedingt.

Die folgende Zusammenstellung umfasst Joachim's Thätigkeit als Geiger in den Abonnementsconcerten. (Seine Programme in Privatconcerten sind ausgeschlossen, da für die Vollständigkeit derselben nicht garantirt werden kann.)

16 *Beethoven*	Concert D dur	6
"	Romanze	3
"	" No. 2, F dur	3
"	Kreutzersonate für Clavier und Violine mit Frau Schumann	1
"	Concert für Clavier, Violine und Cello mit Wehner, Lindner, resp. mit Scholz, Lindner	2
"	Septuor	1
16 *Spohr*	Concert G moll (No. 6)	2
"	Recitativ und Adagio aus No. 6	1
"	Concert E moll (No. 7)	4
"	Concert A dur (No. 8, Gesangscene)	3
"	Concert D moll (No. 9)	2
"	Barcarole	1
"	Scherzo	1
"	Concertante für 2 Violinen (H moll) mit Kömpel	2
14 *J. S. Bach*	Andante (resp. 2 Andante)	3
"	Bourré	1
"	Bourré und Double	1
"	Chaconne	1
"	Concert	1
"	Präludium	5
"	Sarabande	1
"	Tänze aus Es dur-Suite	1
5 *Mendelssohn*	Concert	4
"	Octett	1
5 *Joachim*	Ungarisches Concert	2
"	Concert G dur	1
"	Abendglocken	1

Concerte 1864/65.

Joachim	Andantino	1
4 *Ernst*	Concert (Allegro pathétique)	1
"	Elegie	2
"	Fantasie über Othello	1
4 *Kreutzer*	Adagio	1
"	Andante und Rondo	1
"	Concert-Allegro	1
"	Concert E moll (No. 18)	1
4 *Viotti*	Concert (resp. A moll)	4
3 *Tartini*	Teufelssonate	3
3 *Schumann*	Fantasie	1
"	Stück im Volkston	1
"	Abendlied	1
2 *Mozart*	Concert A dur	1
"	Sinfonie-Concertante für Violine und Viola mit C. Eyert	1
2 *Molique*	Andante	1
"	Concert D moll (Nr. 3)	1
2 *Paganini*	Capriccio	1
"	Zwei Capricen	1
1 *Rode*	Concert No. 11, 1. Satz	1
1 *Mayseder*	Polonaise	1
1 *Lipinski*	Concert militaire, 1. Satz	1
1 *Schubert*	Octett	1
1 *Berlioz*	Romanze „Tendresse et Caprice"	1

Joachim ist im Ganzen an 53 Abenden aufgetreten und hat 46 verschiedene Stücke von 18 Componisten gespielt; Alles aus dem Kopfe. Ausserdem betheiligte er sich an 5 Kammermusikwerken. Die Gesammtzahl seiner Nummern betrug 85.

Er stützte sich vorwiegend auf J. S. Bach, Beethoven und Spohr, deren Compositionen die Hälfte aller von ihm vorgetragenen Stücke ausmachten. Bach's Violinlitteratur, zu welcher er in Mendelssohn's Schule emporgestiegen war, führte er sogleich bei seinem Dienstantritt ein und eröffnete damit einen Bach-Cultus. Obschon für das grosse Publikum etwas schwer verdaulich, löste er die bis dahin für unentwirrbar gehaltenen Räthsel. Das Beethoven'sche Violinconcert, mit welchem sein Name für alle Zeiten verknüpft bleibt, spielte er 6 mal (ausserdem noch 1 mal in Spohr's Concert). In hohem Ansehen standen bei ihm Spohr'sche Compositionen, unter denen er das Concert in E moll und die Gesangscene bevorzugte; desgleichen das Mendelssohn'sche Concert. Von alten Meistern wandte er sich besonders Tartini und Viotti zu; alle übrigen Componisten erschienen nur vereinzelt. Als eigene Compositionen brachte er das ungarische und G dur-Concert, nebst einigen kleineren Sachen. Er führte Kammermusik in die Abonnementsconcerte ein, spielte mit Frau Schumann die Kreutzersonate und wirkte im Septuor und Trioconcert von Beethoven, sowie in den Octetten von Schubert und Mendelssohn mit. (Ausserdem kamen Rondino von Beethoven, Septuor von Hummel und Hornquartett von Lorenz zur Aufführung.) Die Kammermusik passte aber demjenigen Theil des Publikums nicht, welches nur der Mode wegen die Abonnementsconcerte besuchte und mit seinem Enthusiasmus Comödie spielte. — Ausserdem hat Joachim in einer grossen Anzahl von Privatconcerten unbedeutender Künstler, wie auch zu Wohlthätigkeitszwecken mitgewirkt, und zwar stets unentgeltlich. Nie hat er in Gesellschaften gegen Honorar gespielt.

Bei der Auswahl der übrigen Instrumentalvirtuosen sind die hiesigen Orchestermitglieder nicht zu kurz gekommen, womit das Publikum einverstanden war. Am häufigsten spielte Kömpel (8 mal); von den übrigen Streichern die Geiger Müller, Walter, Grün, der Bratschist Eyert, die Cellisten Prell, Lindner, Matys jun., und von Holzbläsern die Flötisten Heinemeyer Vater und Sohn, die Clarinettisten Sobeck, Beate nebst Rose auf dem englischen Horn. Alle diese Herren kamen ein- bis dreimal zum Solospiel. Seit 1860 schloss man die Holzblasinstrumente für immer aus. — Von fremden

Virtuosen traten auf 10 Geiger: Bazzini, Ole Bull, Dupuis, Gebr. Holmes, Laub (2), Lauterbach, Therese Milanollo, Frl. v. Wendheim, H. Wieniawski — 5 Cellisten: Cossmann, Grützmacher, Piatti (2), Servais, de Swert. — 16 Pianisten: Brahms, Frau v. Bronsart (2), v. Bülow, Dreyschock, Dupont (2), Jaell (8), Klindworth, Labor, Nacciarone, Pauer, A. Rubinstein, Scholz (2), Frau Schumann (7), Frau Szárvady, Wehner, J. Wieniawski — 3 Flötisten: Gebr. Doppler, Ziezold.

Von Gesangskünstlern wurden grösstentheils hiesige Opernmitglieder zur Mitwirkung herangezogen: In der ersten Hälfte dieser Periode am meisten Frau Nottes, neben ihr die Damen Geisthardt, Janda, sowie Niemann und Wachtel; und in der zweiten Hälfte die Damen Caggiati, Ubrich, Weiss und Dr. Gunz. Von bedeutenden fremden Sängerinnen hörte man Agnes Büry (4), Signora Castellan, Frau A. de Fortuni, Jenny Meyer, Jenny Ney, die Orgeni und Trebelli — von Sängern Ander, C. Formes, Roger (2), Stockhausen (4). Von grösseren Gesangswerken gab es: erste Walpurgisnacht, Gesänge zu Athalia und Festgesang an die Künstler von Mendelssohn, Dithyrambe von Rietz, Frühlingsfantasie von Gade, Requiem von Scholz, Gesang der heiligen drei Könige von Bruch und Manfred von Schumann.

Joachim war während seiner hiesigen Dienstzeit nicht blos als ausübender Künstler, sondern auch als Componist und Lehrer sehr thätig gewesen. Er componirte in Hannover fünf Ouverturen: zu Hamlet, Demetrius, Heinrich IV., zu einem Lustspiel von Gozzi und zum „Andenken an den Dichter H. v. Kleist". Nur die erste und letzte sind gedruckt. Mit diesen Orchestersachen hat er beim grossen Publikum kein Glück gemacht, da denselben die künstlerische Reife fehlte, aber bei Musikern warme Anerkennung gefunden (Moser). Er orchestrirte Schubert's Duo und componirte ausserdem für Violine und Orchester: das Concert in ungarischer Weise (Op. 11), sein drittes Concert in G dur und ein Notturno (Op. 12); für Violine und Clavier: Lindenrauschen, Abendglocken, Ballade (Op. 5); für Bratsche und Clavier: Hebräische Melodien (Op. 9) und Variationen über ein Originalthema (Op. 10). — Von Schülern bildete er hier aus: L. Auer (Petersburg), B. Barth (Hamburg), Bargheer (Basel), Pinelli (Rom), F. Struss (Berlin), Deecke (Carlsruhe) und Schiever (Liverpool). Ein tüchtiger junger Schüler Ferd Bach starb hier 1858. Nie hat Joachim von seinen Privatschülern die geringste materielle Entschädigung angenommen (Moser). — Sein Spiel in den Abonnementsconcerten, sein Streichquartett und nicht zum wenigsten seine Persönlichkeit lockte Künstler aus allen Ländern heran. Ausser den bereits genannten waren die Musikdirigenten der umliegenden Städte, Dietrich aus Oldenburg, Reinthaler aus Bremen, Grimm aus Münster, Bargheer aus Detmold u. A. oft zu Besuch da. Seine schönen menschlichen Eigenschaften, das humane Wesen, die edle gesittete Denkungsart, die durch eine umfassende und gediegene geistige Bildung getragene, nach allen Seiten anregende Vielseitigkeit führten ihm zahlreiche Freunde zu.

Joachim hatte Hannover zur Musikmetropole des Nordens erhoben!

---

3. Opern und Concerte im Jahre 1866.

Der Abgang Joachim's hatte eine dunkle Wolke zurückgelassen. Weniger wurde man sich des Verlustes bewusst, dass Adele Grantzow nicht wiederkehrte; denn es fehlte das grosse Ballet und damit in einer Stadt von 80000 Einwohnern auch das Ballet-Verständniss. In den beiden ersten Wochen des Januar glänzten Niemann und

Frl. Garthe in den Hugenotten, Tannhäuser, Jüdin und Robert der Teufel; allein bei den hohen Ansprüchen, welche das Publikum an das reich dotirte Institut stellte, wollte man auch andere Opern wie Don Juan, Templer, Tell und Lohengrin hören. Alles das zu bewältigen, war jedoch für den einzigen, noch jugendlichen Barytonisten Stägemann zu viel.

Hinter den Coulissen war im Verlauf des Winters die Luft allmählich schwül geworden, und als das Jahr 1866 begann, folgte bald ein Gewitter nach dem anderen. Zunächst schlug der Blitz in die Oper, dann in die Intendanz, und schliesslich in den Concertsaal ein.

Die Aufführung der „Africanerin“ war beabsichtigt. Zu diesem Zweck hatten Graf Platen und Fischer im Sommer die Oper in Paris gehört, wo Frl. Ubrich ihnen erklärte, dass für sie keine Rolle darin sei. Demzufolge wurde die Partie der Ines an Frau Caggiati, die Selica an Frl. Garthe ausgetheilt. Als im December die Vorbereitungen im vollen Gange waren, erhob die Ubrich Anspruch auf die dramatische Partie, obschon sie durch ihren Contract weder dazu verpflichtet, noch berechtigt war. Nach dem Urtheil aller Kunstverständigen, welche die Oper schon gehört hatten, konnte es keinem Zweifel unterliegen, dass die Selica wegen der stärksten, leidenschaftlichen Situationen und des grössesten Aufwands von Stimme der dramatischen Sängerin, also Frl. Garthe gehöre. Um ganz sicher zu sein, zog man in Paris von dem Hannoveraner Damcke,*) einem dort ansässigen, sehr angesehenen Musiklehrer und Kritiker, Erkundigungen ein. Dieser hatte von dem verstorbenen Meyerbeer wiederholt sagen hören, dass er für die Selica ursprünglich die Cruvelli, eine der leidenschaftlichsten Sängerinnen, im Sinn gehabt habe und von allen lebenden Sängerinnen am liebsten der Lucca die Rolle geben würde. Da auch Damcke der Ansicht war, dass die Ubrich den Anstrengungen nicht gewachsen sei, fragte die Intendanz beim Könige wegen der Besetzung an. Inzwischen hiess es, die Garthe sei um ihre Entlassung eingekommen; Frl. Ubrich wurde unpässlich. Am 1. Januar bestimmte der König, dass die Selica abwechselnd von der Ubrich und Garthe gesungen werden solle, aber nicht früher, als bis Beide vollständig einstudirt wären. Das Publikum, welches von Anfang an seine neue Primadonna mit grosser Wärme aufgenommen hatte, gerieth über die unberechtigten Ansprüche der Ubrich in Gährung; ein Gerücht jagte das andere, und die Garthe wurde bei ihrem nächsten Auftreten so anhaltend applaudirt, dass das Orchester aufhören musste. Am 4. Januar fragte der König bei seinem Minister an, ob es möglich zu machen sei, dass er entweder sogleich oder vom 1. Juli an einen stehenden Gehalt von 2000 Thlr. mit Aussicht auf Pension von 1000 Thlr. verwenden könne. Als die allgemein gehaltene Frage trotz des Deficits der Kroncasse von etwa 200000 Thlr. bejaht und das Finanzarrangement „mit echt erprobter Malortie'scher Umsicht ausgedacht und zu Stande gekommen war“, ernannte der König am 9. Januar Frl. Ubrich unter sofortiger Aufhebung ihres bisherigen Verhältnisses zur Hofbühne zur Kammersängerin. Sie war zum letzten Mal am 26. December als Gretchen aufgetreten und sollte fernerhin nur in Concerten singen. Die Intendanz war wie aus den Wolken gefallen und sass ohne Coloratursängerin in der Tinte. Dagegen war das Publikum ganz einverstanden, da die Künstlerin doch mehr für den Concertgesang, als für die Bühne begabt war. Damit war der Alp von der Africanerin hinweggenommen, und Frl. Garthe erhielt die Selica und auch das Gretchen.

Die Africanerin kam am 18. Februar zur ersten Aufführung und war von Fischer mit voller Hingebung einstudirt. Niemann verlieh dem Vasco de Gama einen interessanten Zug der Ritterlichkeit und wusste durch sein dramatisches Talent den Mängeln der

*) Berthold Damcke hatte 1835 Hannover verlassen und zuletzt in Paris gelebt, wo er 1875 starb. Nach dem Tode der Wittwe wurde zur Erinnerung an ihren Gatten ein Exemplar der von ihm mit Frl. F. Pelletan in Paris neu bearbeiteten Partituren der Gluck'schen Opern Iphigenie in Aulis, Iphigenie in Tauris und Alceste der Stadt Hannover testamentarisch vermacht (1898).

Dichtung wesentlich nachzuhelfen. Sein Gesang war voll Glanz und Schwung, wennschon die lyrischen Stellen nicht ganz zur vollen Wirkung kamen. Frl. Garthe entwickelte trotz gelegentlichen Tremolirens viel pathetische Wärme und fand im Duett mit Vasco, sowie in der Manzanillascene ihre Glanzmomente. Auch Stägemann (Nelusco) hatte vortreffliche Scenen; doch reichte sein Organ nicht aus, sodass die nöthige Stärke oft auf Kosten der Klangschönheit erreicht wurde. Caggiati (Ines), Bletzacher (Don Pedro), Haas (Admiral), Beese (Don Alvar), Schott (Grossinquisitor), Nanitz (Begleiterin der Ines), Birkinger (Oberpriester). Das berühmt gewordene, von Fachmusikern wenig anerkannte Unisono wurde stürmisch da capo verlangt. Unter den von Martin gemalten Decorationen erregte der Manzanillabaum allgemeine Bewunderung. (Dass dieser durch seinen Duft und Schatten tödtlich wirke, wie es die Oper verlangt, ist übrigens Fabel; nur sein Milchsaft ist gefährlich und dient zum Vergiften der Pfeile.) Die Maschinerie war von Brandt in Darmstadt geleitet. Das ausverkaufte Haus spendete von 6 Uhr bis zu Selica's letztem Seufzer um 11 Uhr reichen Beifall. Um einen Begriff von den Kosten einer Oper zu geben, sei erwähnt, dass für Decorationen der Africanerin 3668 Thlr., dito Ausstattung 2539, Garderobe 729, Repuisiten 264, Partitur und Buch 453, in Summa 7653 Thlr. verausgabt waren. Im Kaufcontract war bei der 20. Vorstellung eine Nachzahlung von 40 Friedrichsd'or vereinbart. Die Oper beherrschte in der nächsten Zeit das Repertoir und wurde bis zum Schluss der Saison zehnmal gegeben.

Um dieselbe Zeit kam eine Verlängerung des zu Ende gehenden Contractes des Frl. Garthe in Frage. Die Künstlerin hatte inzwischen von mehreren Hoftheatern vortheilhafte Anträge gehabt und um die Entlassung gebeten, welche nicht bewilligt war. Sie wünschte eine Zulage von 500 Thlr., mithin 3500 auf zwei Jahre und Gleichstellung mit Frau Caggiati. Der König gab nach der ersten Aufführung der Africanerin der Intendanz zu wissen, dass er die Gesangsbegabung der Garthe vor wie nach schwach, ihre Methode schlecht finde und mit dem besten Gewissen nicht zu entdecken vermöge, dass sie im Laufe des Jahres Fortschritte gemacht habe. Da aber ihre äussere Erscheinung auf der Bühne eine günstige und ihre dramatische Darstellung eine gute sei, so wünsche er noch vorher zu wissen, ob ihr Verbleiben als erste dramatische Sängerin für nothwendig erachtet werde, oder ob sie durch ein vorzüglicheres Talent zu ersetzen sei. Die Intendanz behauptete, dass an keiner deutschen Bühne eine wirklich gute dramatische Sängerin zu finden sei, befürwortete daher ein neues Engagement. Dasselbe wurde entsprechend den Wünschen der Künstlerin abgeschlossen; allein der König befahl, während der zwei Jahre eine begabte dramatische Sängerin zu gewinnen, deren Gesangstudium dann dem Unterricht des Prof Lindhuldt anvertraut werden solle.

Man kam aus den Ueberraschungen nicht heraus. Gleichzeitig mit Ernennung der Ubrich zur Kammersängerin war dem Dr. phil. et mus. Gustav Satter der Titel eines Capellmeisters verliehen. Das geschah mit Rücksicht auf ein vom Könige Mitte Januar geplantes grosses National-Musikfest, welches unter Jenem am 11., 12. und 13. Juni im Hoftheater zu Gunsten des Henriettenstiftes abgehalten werden sollte. Satter hatte bei seinen Improvisationen am Hofe den König zu umstricken gewusst, indem er eine von diesem componirte Melodie einflocht und auf des Königs Frage, was das für ein Thema sei, geantwortet hatte, das sei eine Melodie, die in Amerika jedes Kind sänge. Um dem Musikfest einen volksthümlichen Charakter zu geben, wollte man sämmtliche hiesige Liedertafeln, auswärtige Vereine, soweit es der Platz zulasse, und die Musikcorps der Stadt mit den Mitgliedern der Oper und des Orchesters vereinen. Als Solisten waren die Ubrich, Nanitz nebst Gunz und Stägemann, und zur Aufführung Haydn's Jahreszeiten, Händel's Messias, eine Festouverture von Satter u. A. in Aussicht genommen. Dieser bildete ein Comité, in welchem Stadtdirector Rasch den Vorsitz übernahm. Da der Bühnenraum zur Aufführung möglicherweise zu klein war, prüfte man die Akustik der neuen Wagenremise am Marstalle im Beisein der königlichen Familie, wobei die

Musikcorps der Garnison spielten und die dienstfreien Soldaten den Raum ausfüllen mussten.

Alles das ereignete sich unter den Augen Joachim's, welcher mit seinen Quartettgenossen in Hamburg und mit dem Organisten Weiss in einem Concert des königlichen Kirchenchors auftrat. Im Februar ging er wieder nach London, Paris und setzte seine Concertausflüge bis Bordeaux fort.

Es standen noch fünf Abonnementsconcerte in Aussicht.

Tag	Symphonie	Ouverture	Soloinstrumente	Gesang
IV. 20. Januar	*Schumann:* B dur.	*Meyerbeer:* Struensee.	*Jaell:* Concert Op. 113 v. F. Hiller. La sylphyde, Faust-Walzer (Eigene Compos.).	*Stägemann:* Arie aus Elias. „Hariner" v. Schumann. „Im Wald" v. Hartmann.
V. 27. Januar	*Mozart:* C dur mit Schluss-fuge.	*Mendelssohn:* Melusine.	*Bott:* Concert, Fantasie über Motive aus Jessonda (Eig. Compos.).	*Ubrich:* Arie aus Schöpfung. Arie aus Semiramis von Rossini.
VI. 3. Februar	*Beethoven:* B dur.	*Schumann:* Genoveva.	*Wilhelmy:* Concert v. Paganini. Arie v. J. S. Bach. Ungarische Weisen v. Ernst.	*Caggiati, Pirk:* Duett aus Cosi fan tutte. *Caggiati, Regan, Pirk, Bletzacher, Haas:* Quintett aus Cosi fan tutte.
VII. 24. Febr.	*Mendelssohn:* A moll.	*Cherubini:* Medea.	*Tausig:* Grosse Fantasie (C-dur, Op. 14) von Schubert. Suite v. Händel. Barcarole No. 4 v. Rubinstein. Nouv. Soirées de Vienne (Valse caprice) v. Tausig.	*Regan, Nanitz, Pirk, Haas:* Quartett aus „Das befreite Jerusalem" v. Rhigini.
VIII. 10. März	*Satter.*	*Beethoven:* Leonore. No. 3.	*Weidenbach:* Sinfonisches Concert für Clavier in 2 Abtheil. v. Satter.	*Bletzacher:* Arie aus Schöpfung. Finale des 1. Acts aus unvollend. Op. „Loreley" für Sopransolo *(Ubrich)* Chor und Orchester v. Mendelssohn.

Novitäten von Orchesterwerken, welche in letzter Zeit überhaupt etwas knapp bemessen waren, fehlten auch jetzt. Dagegen spielte Jaell ein neues Concert von F. Hiller, und Bott brachte ein eigenes. Unbekannt war dem grossen Publikum der 20jährige Geiger August Wilhelmy aus Wiesbaden, „der zukünftige zweite Paganini", wie ihn Liszt genannt hatte. Seltenste Kraft vereinigte sich bei ihm mit duftigster Zartheit und grosser Technik. In diesen Beziehungen glich ihm der Pole Carl Tausig, welcher nach Liszt's Aussage sein begabtester Schüler, der Pianist der Zukunft war. Seine Technik war phänomenal, und mit feinem Verständniss drang er in die verschiedensten Compositionen ein, sodass er Schubert und Händel gleich gut spielte. Zum ersten Mal erschien Frl. Ubrich als Kammersängerin, vermuthlich ohne vorherige Anzeige beim Könige; denn dieser bestimmte am nächsten Tage, dass die Intendanz für eine Mitwirkung der Sängerin vorher seine Genehmigung einholen solle. Ihre Vorträge gefielen sehr, zumal die Arie aus Semiramis, welche nach Ansicht des erwähnten S.-

Referenten wohl von keiner lebenden Sängerin besser wiedergegeben werden könne. Das 8. und letzte Abonnementsconcert fand erst statt, nachdem es von Neuem gekracht hatte.

Die Intendanz hatte Differenzen mit dem Schauspieler Carl Sontag, welcher, seit 1862 engagirt, als hervorragender Bonvivant sehr beliebt war und die Gunst des Königs in hohem Grade genoss. Als im August 1865 die neue Saison begann, hielt der König zu seiner Gesellschaft in Norderney ihn mehrfach zurück. Bald nach der Rückkehr weigerte sich Sontag, eine Rolle in „Recept gegen Schwiegermütter" zu spielen, bat auch, ihm eine Partie in „Geschwister" abzunehmen. Die Intendanz liess sich nicht darauf ein, der Streit dauerte fort, und ein Strafzettel folgte dem anderen. Als der Regisseur Marks sich über Sontag's Extemporiren beschwerte, nahm der König seinen Liebling in Schutz und tadelte den von Marks gebrauchten Ausdruck „Handwerk". Die Sache spitzte sich immer mehr zu, sodass die Intendanz dem Könige erklärte, dass ihr Conflict mit Sontag grössere Dimensionen anzunehmen drohe, wenn dieser nicht durch des Königs Ausspruch zur Ordnung zurückgewiesen würde. Andererseits beschwerte sich Sontag an höchster Stelle, dass man ihm keine Rollen ertheile und Urlaub verweigere. Die Intendanz beantragte, die Geldstrafen aufrecht zu halten, das Auftreten in „Recept gegen Schwiegermütter" zu befehlen und den Urlaub zu verweigern (29. Januar). Der König erliess die Geldstrafen, um Gnade für Recht ergehen zu lassen, ordnete das Auftreten in jenem Lustspiel an und bewilligte den Urlaub, wenn das Theater nicht darunter leide; ausserdem sollte Sontag's Contract verlängert werden.

Infolge dessen reichte der General-Intendant Graf von Platen am 2. März seine Entlassung ein. Derselbe begründete diesen Schritt beim Ministerium damit, dass er wiederholt aus des Königs Ablehnung von Anträgen, welche auf eine Beschränkung der Kunstfächer zum Zwecke der Reduction der Ausgaben zielten, die Ueberzeugung habe gewinnen müssen, dass seine Geschäftsführung sich nicht mehr des Allerhöchsten Vertrauens erfreue; jetzt habe der König einen Beschluss gefasst, dessen Ausführung das Recht und die Autorität der General-Intendantur dem Kunstpersonal gegenüber völlig illusorisch mache. Die Entlassung wurde sogleich ertheilt. Das Theaterpersonal nahm einen Fackelzug in Aussicht, welcher eine grosse Menge Menschen angelockt hatte, aber in letzter Stunde auf Wunsch des Grafen unterblieb, um den Schein einer Demonstration zu vermeiden. An demselben Abend war im Hoftheater „Wenn Frauen weinen" mit Sontag angesetzt. Eingetretener Hindernisse wegen, d. h. alle fürchteten sich vor einem Scandal, wurde statt dessen „Alle fürchten sich", ein Stück ohne Sontag, gegeben. Nach Ueberreichung einer Adresse von Seiten der Mitglieder reiste Graf Platen ab. Seine Stellung war, wie im Opernjahr 1864 erwähnt, schon seit geraumer Zeit erschüttert. Das Ministerium hatte ihm in Finanzangelegenheiten wiederholt opponirt, auch kleine Monita einfliessen lassen. Ohne ihn war in Herrenhausen Comödie gespielt, ohne ihn Frl. Ubrich vom Theater fortgenommen. Zweifelsohne war Platen's Dienstführung sehr erschwert, ja seine Stellung eigentlich unhaltbar dadurch geworden, dass die Künstler über ihn hinweg ihre Wünsche direct beim Könige vortragen konnten. Auf diese Weise erreichten die Lieblinge desselben fast immer ihren Zweck. Der Hinterhalt an dieser Stelle ermuthigte u. A. Frl. Ubrich nach ihrer Ernennung zur Kammersängerin, dass sie die ihr von der Intendanz angewiesenen Freiplätze im Theater als nicht gut genug zurückwies, worauf dieselben gewechselt wurden. Und Satter ging so weit, den Urlaub des in Wien weilenden Gunz vom Könige verlängern zu lassen; eine Einmischung in Theaterangelegenheiten, über welche sich der Intendant mit Recht beschwerte u. s. w.

Graf Platen hatte während seiner 12jährigen Dienstzeit in einzelnen Perioden Einsicht und Willen gezeigt, die Bühne zu heben, auch das Verdienst und Glück gehabt, mehrere Mitglieder ins Engagement zu bringen, welche sich zu Künstlern von euro-

päischem Ruf entwickelt hatten. Er war im Allgemeinen ein tüchtiger Verwaltungsbeamter gewesen und gehörte zu den sogenannten liebenswürdigen Vorgesetzten. Ein Hauptzug seines Wesens war Ironie. Für jeden Scherz empfänglich, hatte er oft zu Scherzen auf der Bühne herausgefordert: so gelegentlich auf die Unsicherheit des Repertoirs, auch wohl zu Privatscherzen, welche sich auf einen Freund oder Mitglied seiner Familie bezogen. Je unleidlicher seine Stellung geworden war, da der König ihn im Stich liess, umsomehr verlegte er sich aufs Intriguiren und suchte Einen gegen den Anderen auszuspielen, Fischer gegen Marschner, Scholz gegen Fischer; er hielt sein Wort nicht und liess seine Beamten fallen, sobald ihm Unannehmlichkeiten drohten. Die Hamburger Reform suchte nachzuweisen, dass Platen zu den kunstsinnigsten, einsichtsvollsten und strebsamsten Intendanten Deutschlands gehört habe, dass aber grosse und kleine Künstler einen Einfluss über ihn zu erlangen gewusst hätten, durch welchen seine besten Absichten gekreuzt wären; sein Abgang sei ein ausserordentlicher Verlust. In diese Hymne wollte man hier jedoch nicht einstimmen und den Intendanten nur nach seinen Erfolgen, nicht nach seinem vereitelten Wollen bemessen. Vom künstlerischen Standpunkt kann Graf Platen nicht ernst genommen werden; er ist nicht im Stande gewesen, mit den beiden bedeutendsten Musikern, weder mit Marschner noch mit Joachim, welche ihm als selbständige Charaktere unbequem waren, in das richtige Verhältniss zu kommen, ist auch, da ihm warmes Kunstinteresse und künstlerische Ueberzeugungen fehlten, die Beweise eines idealen Strebens schuldig geblieben.

Nach Platen's Abgang schwirrten natürlich sofort verschiedene Namen von Cavalieren als Nachfolger in der Luft; die Presse hoffte jedoch einen künstlerisch gebildeten Fachmann an die Spitze treten zu sehen, da man die Nothwendigkeit nicht begreifen könne, dass der Intendant ein Cavalier sein müsse. Es drängte jedoch nicht, die Saison ging ihrem Ende entgegen, und Obrist Meyer führte als Vice-Intendant die Geschäfte weiter, obschon er einer solchen Aufgabe keineswegs gewachsen war.

Das einmal ins Rollen gekommene Unglücksrad sauste einige Tage später in den Concertsaal hinein. Der König hatte für das letzte Abonnementsconcert am 10. März die Aufführung von Compositionen Satter's befohlen. Die zu Anfang unter Bott gespielte Leonore-Ouverture hatte einen ausserordentlichen Applaus, und das Publikum verrieth die Neigung, das Werk da capo zu hören. Auch Bletzacher's Arie wurde beifällig aufgenommen. Um so grösser war der Rückschlag nach Satter's symphonischem Clavierconcert, welches unter seiner Leitung von Weidenbach gut gespielt wurde; ein wahrhait vernichtendes Schweigen war die Antwort der Zuhörer. Anhaltender Applaus rief dann wieder Mendelssohn's Loreley hervor. In der zweiten Abtheilung dirigirte Satter, welcher sich vorher beim Musikcorps der Garde du Corps im Taktschlagen geübt hatte, seine Symphonie. Dieselbe war ein Chaos zusammengewürfelter Improvisationen, ohne jede Spur von musikalischer Schönheit, ein überaus trauriges, geradezu komisches Machwerk. Das zahlreiche Publikum begann bald unruhig zu werden; man scharrte, trommelte, und am Schluss wurde energisch gezischt. Alles das in dem vornehmen Concertsaal, sogar in Gegenwart des Königs. Das Fiasco war an und für sich ein durchaus verdientes; hinzu mochte kommen, dass Satter durch die raschen Erfolge, welche er als Clavierspieler bei Hofe gehabt, eine feindliche Stimmung gegen sich hervorgerufen und durch sein nicht immer rücksichtsvolles Verhalten im Vertrauen auf die königliche Gunst Oel ins Feuer gegossen hatte. Ausserdem hatte er es gewagt, ein weibliches Wesen, das mit ihm reiste, bei Hofe als seine Frau vorzustellen. Die darüber von der Polizeidirection eingezogenen Erkundigungen wurden nach dem Concert sofort dem Könige unterbreitet und Satter angewiesen, binnen vierundzwanzig Stunden das Königreich zu verlassen. Er erklärte am folgenden Tage von Braunschweig aus, dass er nach jener Demonstration es mit seiner Künstlerehre für unvereinbar halte, die Proben zum Musikfest länger zu leiten; zugleich dankte er dem Könige für seine Huld, sprach von kleinen Eifer-

süchteleien u. s. w. Auf seinen Wunsch nahm der König sogleich den Titel eines Capellmeisters zurück.

In diesem Concert trat Frl. Ubrich zum letzten Male auf. Man vermisste in ihrem Vortrage der Loreley den Ausdruck tiefer Empfindung, der ja überhaupt nicht ihr eigentliches Feld war. (Als sie zwei Jahre später in einem philharmonischen Concerte in Wien sang, anerkannte Hanslick ihre weiche, namentlich in der Mittellage klangvolle Stimme und einen hübschen, gleichen Triller, fand jedoch in allen ihren Liedervorträgen einen auffallenden Mangel an poetischer Individualisirung, Kälte, ja sogar Schläfrigkeit; es sei gesungener Schnee.)

Die Leitung des Musikfestes wurde Fischer übertragen, welcher, unterstützt von Lange, sogleich mit den Proben begann. 5—600 Sänger hatten sich gemeldet, und zur Aufführung wurden definitiv bestimmt: Jahreszeiten von Haydn, Cäcilienode und Halleluja von Händel, nebst der 9. Symphonie. — Der langjährige Charfreitags-Dirigent des „Tod Jesu", Organist Enckhausen feierte Ende März sein 50jähriges Dienstjubiläum, und Joachim kehrte aus England zurück.

Seit lange gährte es in der Politik, und die letzten Tage des März boten drohende Aussichten; Preussen rüstete.

Die enge Begrenzung des Opernrepertoirs hatte durch den plötzlichen Abgang der Ubrich und Beurlaubung mehrerer Mitglieder zugenommen. Niemann, welcher sich stets der Gunst aller gekrönten Häupter erfreute, hatte einen eigenhändigen Brief von König Ludwig von Bayern erhalten, worin derselbe ihm seine Freude darüber aussprach, ihn bald wieder in München zu hören; er trat Anfangs April seinen contractlichen Urlaub von vier Wochen an. Gunz gastirte in Wien an der Hofoper und sang in einem philharmonischen Concert den Liederkreis „An die entfernte Geliebte", wofür ihm Hanslick dankte. Noch immer hatte Stägemann einen schweren Stand; er verrieth in allen Rollen den strebsamen, denkenden Künstler mit gutem Geschmack und sah seine Fortschritte anerkannt; aber stets wiederholte man, dass ihm für einen Don Juan, welchen er jetzt zum ersten Male sang, wie überhaupt für grosse Barytonpartieen die physische Kraft fehle. Allmählich gelang es ihm aber, durch die Poesie seines Vortrages und ein hochdramatisches Spiel das Publikum zu packen. Frl. Garthe war durch Niemann's Abwesenheit in ihrer Thätigkeit gehemmt. Da ihre Künstlerehre von hier aus in der Aussenwelt auf das Gehässigste angegriffen war, legte sie über ihren musikalischen Bildungsgang öffentlich Rechenschaft ab (Courier 5. Mai). Ein Verehrer ihrer Kunst war der ihr persönlich unbekannte, französische Gesandte Graf Reiset, welcher von ihr gesagt hatte „cette femme a des larmes dans sa voix". (Seine Gattin hatte eine Oper „Donna Maria, Infantin von Spanien" componirt und unter verstelltem Namen Tesier vor einem Jahre in Braunschweig aufführen lassen.) Reiset empfahl die Garthe dem Director Perrin für ein Auftreten an der Grossen Oper zu Paris. Dieser versprach ein Debüt zu erleichtern, vorausgesetzt dass die französische Aussprache genügend sei. Ende April reiste die Sängerin nach dort, aber die Aussprache genügte nicht; und um Studien zu machen, fehlte die Zeit. Ausserdem rieth Adele Grantzow, welche in Paris Triumphe feierte, von einem Auftreten wegen bestehender Cabalen ab. Als der Contract des Frl. Regan ablief, befürwortete die Intendanz wegen der für die Bühne nicht ausreichenden Stimme die Kündigung; allein ihre gute Gesangsmethode bestimmte den König zur Verlängerung des Engagements. Bott, dessen Probejahr zu Ende ging, während welchem der König wiederholt seiner Direction Anerkennung gezollt hatte, erhielt eine lebenslängliche Anstellung mit 1600 Thlr. Das Orchester empfing ihn bei der nächsten Probe mit Tusch, und die Presse knüpfte an sein künstlerisches Wirken die besten Hoffnungen für die Oper.

Sechs Wochen hindurch, von Anfang April bis Mitte Mai, jagte ein Gastspiel das andere; zunächst von den Coloratursängerinnen Frau Mayr-Olbrich aus Bremen und Frau Passy-Cornet von der Wiener Hofoper, welche beide gefielen. Als jugendliche

Sängerin wurde Frl. Murjahn aus Bremen für die Schönfeld engagirt, sodass eine Anfängerin die andere ablöste. Dieses Anfängerthum bestand schon seit geraumer Zeit, ohne jemals Vortheile gebracht zu haben; Fischer leistete diesem System Vorschub, da er gern unterrichtete. Zwischendurch gastirte Rübsam aus Hamburg, welcher den Ruf genoss, von allen lebenden Barytonisten das riesigste Organ zu haben. Allerdings waren solche Töne hier noch nicht gehört, er brüllte. Die Stimme zeigte wohl noch Spuren seltener Schönheit; allein der Künstler, ein Naturalist im ureigensten Sinne, hatte nicht mehr die volle Herrschaft über sein Organ. Dazu eine untersetzte Falstaff-Figur, ein urwüchsiges Spiel; kurzum, eine solch' ungetrübte Heiterkeit war noch nie im „Tell" gesehen. Die Gastspiele der noch folgenden Coloratursängerinnen Langlois, Tipka, der Soubrette Löwe und der Barytonisten Institores und Angyalfi boten nichts Bemerkenswerthes. Im Ballet trat Frl. Rathgeber auf.

Reich an Kunstgenüssen waren einige Privatconcerte. Der vom Pianisten Engel gegründete Damengesangverein liess sich hören, und der Männergesangverein führte die „Frithjofsage" von Max Bruch auf. Das Werk gefiel so sehr, dass es auf Wunsch des Königs unter persönlicher Leitung des Componisten wiederholt wurde (19. April). In demselben Concert begrüsste man den ehemaligen Capellmeister Scholz, welcher, von Florenz zurückgekehrt, eine eigene Claviercomposition mit Orchester spielte. Auch Tausig kam wieder. Nach seinem letzten Erfolge hätte man mehr Zuhörer erwarten dürfen, allein der Börsensaal war unglaublich schlecht besucht; obendrein war sein Bechsteinflügel ausgeblieben, sodass er einen Rittmüller'schen benutzen musste, welcher indess die Concurrenz nicht zu scheuen brauchte. Trotz dieser Missgeschicke war Tausig's Vortrag glänzend, geistvoll. Er spielte Sonata appassionata von Beethoven, Nocturne von Field, Valse caprice von Schubert, grosse Polonaise von Chopin, symphonische Etüden von Schumann und eine Composition von Liszt. Sein Künstlerthum stand dem von Bülow gleich; doch besass er etwas, was diesem fehlte: jene dämonische Gluth, durch welche Liszt alles mit sich fortgerissen hatte. Er spielte auch bei Hofe.

Am 12. April gaben Joachim und Tausig ein Concert im Thaliasaale. Joachim war bald nach seiner Rückkehr zum Könige beschieden, welcher ihm sein Beileid zum Tode des Vaters aussprechen wollte. In dieser Audienz hatte der König hervorgehoben, dass nach dem Rücktritt des Graf Platen seinem Wiedereintritt nichts im Wege stehe und ihm gleichzeitig eingestanden, dass der Scandal mit Satter vermieden wäre, wenn er hier im Dienst gewesen sei. Joachim trat zum ersten Male wieder auf. Abgesehen davon, dass das Zusammenspiel von zwei Künstlern ersten Ranges einen hohen musikalischen Genuss versprach, galt es zu zeigen, wie lebhaft der Wunsch war, Joachim wieder dauernd hier zu fesseln. Sein Notenpult war mit Kränzen umwunden, das Podium mit Blumen bestreut; auch die Tasten des Claviers schmückte ein kleines Bouquett. Er wurde mit nicht endenwollendem Beifall empfangen und spielte Prélude, Menuett und Gavotte von Bach; Tausig eine Suite von Händel, Carneval und Scènes mignonnes von Schumann, Nocturne von Chopin und ungarische Rhapsodie von Liszt. Beide Künstler zusammen trugen die Kreutzersonate und ein Schubert'sches Rondo vor.

Der Mai kam heran, und in denselben Tagen, wo in Preussen die Kriegsbereitschaft für fünf Armeecorps angeordnet wurde, frohlockte man hier über die Nachricht, dass Joachim wieder in den königlichen Dienst getreten war (12. Mai). Seine Wiedergewinnung war, gegenüber zahlreichen kleinen Intriguen, dem Könige persönlich zu danken. Joachim hatte günstigere Bedingungen abgelehnt, seine Gage blieb die frühere; es trat nur die kleine Aenderung ein, dass er anstatt der vier Monate von November bis März, von October bis Februar hier anwesend sein musste. Zum öffentlichen Auftreten kam er nicht mehr.

Immer düsterer wurde es in der Politik. Die Festopern zu den königlichen Geburtstagen wurden abgesagt und das grosse Musikfest auf unbestimmte Zeit verschoben.

Die Saison näherte sich ihrem Ende, wobei das Theaterjahr mit 170166 Thlr. abschloss und der Zuschuss aus der Kroncasse 86378 Thlr. betragen hatte.

Niemann trat, vom Urlaub zurückgekehrt, am 13. Mai in den Hugenotten mit Frl. Garthe wieder auf und wurde stürmisch empfangen. Von den folgenden Vorstellungen heben wir hervor am 14. Mai: Don Carlos (C. Devrient, E. Stägemann, Porth, Frau Niemann-Seebach), — 15. Mai: Nachtlager (M. Stägemann), — 17. Mai: Tell (Gunz), — 18. Mai: Troubadour (Niemann, Stägemann, Caggiati, Nanitz), — 21. Mai: Africanerin (Niemann, Garthe, Stägemann), — 22. Mai: Demetrius, zum ersten Mal nach Schiller's Entwurf von G. Kühne, — 23. Mai: Africanerin, — 25. Mai: Liebe im Eckhause (v. Lehmann, die Damen Ellmenreich und Pressburg), — 27. Mai: Africanerin, — 28. Mai: Jungfrau von Orléans (Frau v. Bärndorf). — Die letzte Vorstellung vor den Sommerferien fand Dienstag, den 29. Mai, statt. Der König wollte zur Nachfeier seines Geburtstages den Soldaten eine Freude machen und hatte dazu, unter Verfügung von einer grossen Anzahl von Plätzen, „Robert und Bertram oder die lustigen Vagabunden" ansetzen lassen. Das „Königlich-Hannoversche Theater" schloss mit einer Posse.

Am 14. Juni war am Hofe zu Herrenhausen eine Soirée, in welcher Frau Jenny Lind-Goldschmidt und Joachim mitwirkten. Während derselben traf aus Frankfurt eine Depesche mit der Abstimmung am Bundestage ein, nach welcher auf Antrag Oesterreichs, gegen den Protest Preussens, die Mobilmachung der Bundesarmee beschlossen war.

Am 17. Juni 1866 Morgens 4 Uhr verliess König Georg V. die Stadt.



Urtheile der Presse.

(Neue freie Presse: Prof. Ed. Hanslick.)
Eine streng historische, actenmässige Darstellung, die von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis zur Annectirung des Königreiches 1866 reicht. Nur ein ungewöhnlicher Fleiss, Kunst- und Vaterlands-Enthusiasmus konnten diese mühsame Arbeit schaffen, die nicht von einem musikalischen Fachmanne, sondern von einem praktischen Arzt und Spitalsdirector herrührt. Es ist in Hannover keine Oper gegeben, kein Sänger oder Capellmeister engagirt, worüber wir nicht verlässliche Auskunft erhielten. Diese streng sachliche Tendenz hat jedoch den Verfasser nicht gehindert, über manche Vorgänge von allgemeinem Culturinteresse sich behaglicher zu verbreiten.

(Allgemeine musikaliche Rundschau: Wilhelm Tappert.)
Eine werthvolle Monographie, deren reiches Material mit seltenem Geschick gruppirt ist. Die Darstellung ist lebendig, amüsant, der Stil oft witzig pointirt, ohne dem Ernste der Aufgabe zu nahe zu treten .... höchst interessantes Buch.

(Deutsche Rundschau: Carl Krebs.)
Im Ganzen macht das Buch einen sehr ernsten Eindruck und bereitet dem, der historische Documente zu lesen versteht, grosse Genüsse ... Am wichtigsten sind die Beiträge, die das Buch für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts bringt. Für die Biographie Josef Joachim's werden manche Ergänzungen gewonnen, und auf die Anfänge von Albert Niemann's Künstlerlaufbahn fällt helles Licht. Von ganz besonderem Werth jedoch ist das reichhaltige Material zu Marschner's Lebensgeschichte ... Reiches Detail belebt die Darstellung ... Dr. Fischer's Buch wird für Alles, was Marschner's Aufenthalt in Hannover betrifft, auf lange hinaus der locus classicus bleiben.

(Musikalisches Wochenblatt: E Segnitz.)
Fischer's Buch ist sehr anschaulich geschrieben und darf auf ein Interesse auch der fachlichen Kreise rechnen, da es in allen Mittheilungen genau und authentisch ist und des Mittheilenswerthen viel enthält, was auch ausserhalb des hannoverschen Weichbildes gern vernommen werden wird.

(Neue Musik-Zeitung.)
Die Schrift hat einen beachtenswerthen musikgeschichtlichen Werth. Besonders interessant ist die Darstellung jener Zeit, in welcher Marschner die Leitung der Oper führte.

(Signale [Leipzig].)
Das Buch ist nicht nur leere Statistik oder Chronik, sondern bringt auch in seinen sonstigen Mittheilungen über Künstler Anregendes und weitere Kreise Interessirendes.

(Der Klavierlehrer: Anna Morsch.)
Ein äusserst gewandt geschriebenes werthvolles Buch; von allgemeinem Interesse ... Prächtiges Buch, in welchem Marschner's 28jährige Thätigkeit als Capellmeister der hannoverschen Bühne geschildert ist, wodurch dieser Glanz und Ansehn verliehen wurde.

(Jahresbericht der Geschichtswissenschaft.)
Vortreffliche Arbeit.

(Deutsche Bühnen-Genossenschaft.)
Des Verfasser's Entdeckung von 14 Operntakten von Joh. Brahms, welche Hanslick für werth befunden hat, in seine Schriften aufzunehmen, dürfte dafür bürgen, dass die Arbeit auch dem Musiker von Fach willkommen sein wird.

(Revue franco-allemande: J. G. Prod'homme.)
Son oeuvre conscienscieuse rendra les plus grands services à ceux qu' intéresse l'histoire de l'art et de la civilisation en Allemagne.

(Rivista Musicale Italiana: A. E.)
È la storia di 200 anni di vita musicale; l'opera diligentissima rende l'autore benemerito verso i suoi concittadini, ed ogni centro artistico deve augurarsi di possedere un ricardo, un attestato simile della propria coltura. La lettura del libro non è punto arida; nella parte contemporanea specialmente si segue con piacere questo riflesso della vita artistica tedesca.

(Hannoverscher Courier.)
Verf. hat ein höchst interessantes Bild musikalischer und theatralischer Wirksamkeit aufgerollt. Die Darstellung ist objectiv und frei von Polemik, lebensvoll gestaltet. Wir können nur rathen, die fast 200 Seiten der letzten Periode unter König Georg V. mit Niemann und Joachim eingehend zu studiren. Oper, Concerte und Schauspiel befinden sich in diesen Jahrzehnten auf einer Höhe, welche wenige ähnliche grosse und grössere Theater in Deutschland erreicht haben.

(Deutsche Volkszeitung: v. D.)
Das Werk ist für die Theater- und Musikgeschichte Hannover's grundlegend und bedeutungsvoll; zugleich ist es mit novellistischer Gewandtheit so geschrieben, dass jede Seite anregend und interessant bleibt.

(Hannoverscher Anzeiger: E. R.)
Der Verfasser ist mit Erfolg bestrebt, ein sachliches Urtheil zu wahren und dasselbe zu begründen. Als geradezu musterhaft muss die Sorgfalt anerkannt werden, mit welcher Fischer sein Material geordnet und gesichtet hat.

(Hannoversche Tagesnachrichten.)
Das Buch wird allen Musik- und Theaterfreunden einen grossen Genuss und vielfache Belehrung gewähren.

(Hannoversches Tageblatt.)
Das Buch zeichnet sich durch leichte Beherrschung des grossen Materials, gedrängte Form und gewandten Stil aus.

(Hannoversche Geschichtsblätter: Dr. D. Hinneschiedt.)
Es sei gerne Anlass genommen, auf das dankenswerthe und inhaltsreiche Werk mit Nachdruck hinzuweisen.

(Braunschweigisches Magazin.)
In der Fülle und Zuverlässigkeit der Angaben ist der Hauptwerth des Buches zu erblicken.

(Niedersachsen: V. v. Diebitsch.)
Das Buch ist für die Musik- ,und Culturgeschichte Hannover's und weiterer Kreise von Bedeutung ... Mit feinem Takt hat Dr. Fischer alle Splitterrichterei vermieden, die sachlichen Conflicte und persönlichen Gegensätze sind parteilos und objectiv dargestellt. Die Lectüre des Buches hat durch des Verfassers feuilletonistische und doch kunstverständige Schreibweise den Vorzug, immer anregend und in anspruchloser Weise belehrend zu sein.



